

کونستانٹین ستانیسلافسکی



اعداد الممثل

في المعاناة الإبداعية

ترجمة: د. شريف شاكر



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

إعداد الممثل

(فى المعاناة الإبداعية)

تأليف : ستانيسلافسكى
ترجمة : د. شريف شاكر

www.icarus-wajd.com



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٧

K.C.CTAHNCAABCKNN

PAGOTA AKTEPA

HAA COGON

YACTB 1

PAGOTA HAA COGON

B TBOPYECKOM NPOUECCE

NEPEXNBAHNR

@

Aheghuk yizehuka

@

rocyaapctbehhoe nbaateabctbo

NCKYCCTBO

1954

تنويه

مانقدمه للقارئ العربى هنا للمرة الأولى فى ترجمة كاملة عن النص الروسى الأصلى، هو الجزء الأول من كتاب ستانيسلافسكى «إعداد الممثل» ويحمل عنوان «فى المعاناة الإبداعية». ولقد سبق وصدر هذا الكتاب فى مصر عام (١٩٦٠) فى سلسلة «الألف» كتاب رقم ٣٠٧ بعنوان «إعداد الممثل» فقط دون الإشارة إلى أنه لايشكل سوى الجزء الأول من الكتاب الكامل.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الترجمة التى احتلت عندنا مكان الصدارة فى الثقافة المسرحية طوال أكثر من ربع قرن، كانت ترجمة بعيدة عن الدقة، حيث جرى نقلها عن الطبعة الأمريكية التى قال عنها الناقد المعروف (دايفد ماغارشاك) أنه جرى حذف جزء كبير من الكتاب لدى الترجمة. والحق أن «الترجمين» قد اختصروا من الكتاب الأصلى أكثر من ثلثه، وكان لهم باع طويل فى تأويل ما أبهم عليهم من مفردات النص ومعانيه ومصطلحاته.

مقدمة المترجم

نظرية الواقعية المسرحية عند ستانيسلافسكى

إن المنطلق الأساسى فى التفكير الفنى عند (ستانيسلافسكى) ، هو المبدأ العضوى الذى يعتبر الطبيعة العضوية مجالاً حقيقياً يخلق فيه الفن صوره المحاكاة للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه* ، هذا المبدأ الذى يعتبر حجر الأساس فى الفكر الأرسطى والفكر اليونانى عامة.

وانطلاقاً من هذا المبدأ يملن (ستانيسلافسكى) أن «قوانين الفن هى قوانين الطبيعة ذاتها»^(١) ويرفض وجود أى منهج سوى منهج الطبيعة: «لماذا ينبغي أن نبتكر قوانيننا مادامت موجودة، مادامت خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد» وبالتالى فإن «ولادة طفل أو نمو شجرة أو ولادة صورة فنية، ماهى إلا ظواهر من نوع واحد» ، وتخضع جميعها لقوانين الطبيعة.

* للتعلم فى الصيغة انظر كتابنا «الواقعية ستانيسلافسكى فى النظرية والتطبيق» منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨١ .

١ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى العجسيد الإلهامى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق / ١٩٨٥ / ترجمة الدكتور شرف شاكر ص (٤٨٤).

من هنا نشأت ضرورة خلق «حياة النفس الانسانية» وتحقيق التقمص الروحي والخارجي في فن الممثل، مثلما نشأت ضرورة ذلك عند (ارسطو) وكبار الكتاب الواقعيين الذين يخلقون صورههم الفنية الواقعية حسب صورة هذا الواقع وقوانينه.

ولما كان الفنان الممثل يشكل صورة فنه من مادته الروحية والجسمانية فيجب أن يكون بالضرورة، «آلة موسيقية في يد طبيعته الإبداعية»^(٢) أو خلقا حيا يرث سمات الفنان - الإنسان الذي ولده والإنسان - الدور الذي لقحه. وفي رأى (ستانسلافسكى) أن أداء مثل هذا الأداء لا يمكننا أن نصفه بأنه جيد، لأنه مثل ظواهر الطبيعة «اذ كيف نتتقد الرعد والبرق والعاصفة البحرية والإعصار والزوينة وغروب الشمس؟»، كما أن خلقا مثل هذا المخلوق الحي الذي يعيش بيننا، «قد يعجبنا أولا يعجبنا، إلا أنه «كائن»، إنه «موجود» ولا يمكن أن يكون على غير ذلك»^(٣).

ورغم أن ستانسلافسكى يرى أن بلوغ التقمص الروحي والخارجي الكامل على خشبة المسرح هدف صعب المنال مثلما هو صعب المنال كل مثل أعلى «إلا أنه يعتبر السعى الحديث إليه هو الذى يفتح أمام الموهبة آفاقا جديدة، ومجالا حرا للإبداع، ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ودراسة الناس والحياة، وبالتالي إلى التهذيب والكمال الذاتى.

إن القدرة على التقمص الروحي والخارجي - فى رأى ستانسلافسكى - هى مهمة الممثل الأولى.

...

ونوجه (ستانسلافسكى) لتحقيق هذا الهدف الصعب فى الفن المسرحي، إلى دراسة التجربة المسرحية منذ نشأتها فى العصور الإغريقية القديمة إلى العصور الحديثة، باحثا عن إمكانيات ووسائل مسرحية فنية فى ظروف الفن المسرحى نفسه.

ويرى (ستانسلافسكى) نتيجة دراسته هذه - أن ظروف كل عصر مسرحى كانت تترك آثارها على تطور فن الممثل، وتطعم الممثلين والمتفرجين بعادات تقوم على أساس قسر طبيعتهم الإنسانية، كما أن معاناة الشخصية المصورة لم يكن أمرا ممكنا لا فى ظل المعابد

٢ - المرجع السابق ص (٤٩٨).

٣ - ستانسلافسكى «إعلاء الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ترجمة د. شريف شاكر ص ٤٥٣.

الواسعة، حيث كانت تخضع العروض للكلام المنغم والحركة الانسيابية ذات الطابع الكنائسى، ولا فى ظروف الشارع، حيث كان الجمهور يقف مزدحما فى العروض الشعبية ذات الإخراج العفوى، ولا فى عروض البلاط، حيث كان يسود التكلف والحلاوة المفرطة والعاطفية المغالية والجمالية الشرطية.

ويرى (ستانيسلافسكى) أنه على الرغم من ملائمة وضع العروض الجديد من أجل خلق معاناة أصلية على خشبة المسرح، فقد أخذت تسود الشرطيات فى المسرح وتكاثر. والسبب فى ذلك - حسب رأيه - أن «كل شرطية هى أسهل من المعاناة، وكل صنعة أسهل من الإبداع»^(١).

وهكذا فقد زالت الظروف الخارجية المهيمنة التى كانت تجعل من الإبداع على خشبة المسرح أمرا مستحيلا، لتبقى ظروف أخرى ناجمة عن الآثار والعادات التى تركتها ظروف المصور المسرحية السابقة على تطور فن الممثل، متمثلة بالتقاليد والعادات والقوالب المسرحية الجامدة، والخصائص الشرطية والمسرحية المصطنعة، التى تقف حجر عثرة فى طريق إبداع الممثل الإنسانى الحر الأصيل على خشبة المسرح.

فى رسالة بتاريخ - ١ - ٢ تموز عام ١٨٩٧ / يكتب (ستانيسلافسكى) إلى (ليوسان بينار) * يقول : «إنه من وراء التقاليد لا يأتى الممثل الموهوب بشئ مبدع فى الدور. لماذا؟ لأنه فى حالة وجود التقاليد لا يبقى أمامه ما يخلقه، فقد تم التفكير بكل شئ دون مشاركته... إن ممثلى مسرح (الكوميدي فرانسيز) فى أدوار (موليير) ليسوا أناسا أحياء، بل نماذج جامدة. ولهذا فأنا اعتبر فضل (طرطوف) شاهدته هو الممثل الروسى (لينسكى)، أنه لم يؤد حسب التقاليد، بل خلق الدور وكان ممتعا».

لهذا السبب تجد (ستانيسلافسكى) يؤكد فى مخطوطته (المسرح) فهما آخر للتقاليد، يختلف تماما عن فهم «التقليديين». إن ما يعتبر بالنسبة له مهما وقيما فى الماضى بشكل خاص هو ناحية الإبداع الروحية. فقد ترك الفنانون العباقرة أمثال (شكسبير) و(شبيكين) و(غوغول) تقاليد حية ذات فائدة عملية عظيمة لإبداع الممثل بنى التفلغل فى أسرارها والإحساس بجوهرها الروحى. ومن أهم هذه التقاليد فى رأى ستانيسلافسكى - وصايا

٤ - المرجع السابق ص (٣٥٤).

* رجل مسرح فرنسى.

(شبيكين) و (غوغول) التي يلخصها في فكرة أساسية واحدة هي أن «نأخذ التماذج من الحياة، فكل ما هو متكلف يتناقص مقاصد المسرح الذي يهدف إلى عكس الطبيعة في ذاته. أو كما يعبر عن ذلك (شكسبير في «هاملت» : «على الخير والشر والحقيقة والزمن والناس أن يروا أنفسهم كما في المرآة». أما إذا انطلق الأدب والفن المسرحيان من خشبة المسرح وليس من الحياة، فسيقضى ذلك على عمق هذه الحياة وعلى رهاقتها، ولكأننا نحلم بذلك أنصاف التلوينات الصوتية في الموسيقى «وندخل عوضاً عنها ما جوراً عاليًا، ونحولها إلى مارش عسكري»^(٥) ولذلك يرى (ستانيسلافسكى) أن أسوأ شيء في الفن هو الخوف من الواقع الذي يقتل كل ما هو حي، ويعطى انطباعاً ميتاً لا يليق بالفن. وهو، مثل (أرسطو)، لا يرى طريقة أخرى لبلوغ جوهر هذا الواقع إلا «بتركيب العناصر المستخلصة من التجربة»^(٦) وبالتالي لا يكفي لأخذ التماذج من الحياة دراسة هذه الحياة فحسب، بل لابد من الانغماس في جميع ظواهرها بصورة مباشرة أيضاً.

لقد كتب (ستانيسلافسكى) في مذكراته الفنية منذ عام / ١٨٨٩ / مشيراً إلى توجهه الواقعي هذا في القرن قاتلاً: «المسألة كلها هي في إيجاد الطريق الصحيح، ومن الطبيعي أن الطريق الأصوب، هو الذي يقضى بشكل أقرب إلى الصدق وإلى الحياة. ومن أجل بلوغ هذا لابد من معرفة ما هو الصدق وما هي الحياة»^(٧). ومنذ ذلك الحين كان يرى (ستانيسلافسكى) أنه لا ينبغي لظروف إبداع الممثل، وشكل المسرح المعماري وظروفه السمعية، والشكل الشعري في مؤلفات الشعراء أن تكون مبرراً لتكاثر الخصائص المسرحية والشرطية، والقضاء على الخاصية الحيائية على خشبة المسرح، فهو يكتب في مذكراته الفنية تلك: «يجب ألا تخطط بين الروتين وظروف خشبة المسرح التي لابد منها، فهذه الأخيرة تتطلب، دون ريب، شيئاً ما خاصاً بما لا يوجد في الحياة»^(٨) ولذلك فإن المهمة الأساسية في رأيه تكمن على وجه التحديد : «في إدخال الحياة إلى الخشبة بتخطي الروتين (الذي يقتل هذه الحياة) والحفاظ، في الوقت نفسه، على الظروف المسرحية»^(٩).

٥ - المرجع السابق ص (٣٧٧).

٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد السادس «الطبعة الروسية» ص (٢٣٧).

٧ - المرجع السابق، المجلد الخامس ص (١١٦).

٨ - المرجع السابق ص (١١٥).

٩ - المرجع السابق.

ورغم أن (ستانيسلافسكى) لم يكن يعترف بوجود خاصيات شرطية، إلا أننا نحمده بطلق ذلك الشيء الخاص الذى تتطلبه ظروف خشبة المسرح التى لا بد منها، تعبیر الشرطية الحتمية التى لا تعتبر فى رأيه سببا لخلق شرطيات جديدة: «فإذا سمحنا لبعض الشرطيات التى لا مفر منها، فلماذا علينا أن نخلق شرطيات جديدة للممثل؟ لماذا يجب أن تولد شرطية ما شرطية أخرى أكبر منها؟»^(١٠). ويعود (ستانيسلافسكى) ليؤكد على هذه الفكرة فى كتابه (إعداد الممثل) حيث يعلن أن «لا مكان للشرطية المسرحية فى الإبداع الأصيل والفن الجاد، وإذا كانت الشرطية ضرورية لشيء ما، فإنه ينبغي تبررها، ويجب أن تخدم الجوهر الداخلى، لا أن تكون مجرد جمالية خارجية مصطنعة»^(١١).

هذا الفصل بين الشرطيات المسرحية التى لا تخدم الجوهر الداخلى، ولا تعبر عن حياة الدور الداخلية، والمتمثلة بالتقاليد المسرحية المزيفة والروتين، وبين الظروف المسرحية الملزمة لعملية الإبداع على خشبة المسرح وما تتطلبه من شروط، هو الذى أوصل (ستانيسلافسكى) إلى اكتشاف التناقض الأساسى الذى يكمن فى طبيعة الفن المسرحى، وبالتالى إلى اكتشاف الخاصية المسرحية الأصيلة.

يقول (ستانيسلافسكى): «ومثل الدكتور (شتوكمان)* اكتشفت اكتشافا عظيما، وأدركت حقيقة معروفة منذ القدم: إن حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح فى اللحظة التى يقف فيها أمام جمهور كبير وتحت أضواء ساطعة أمر غير طبيعى ويعتبر عائقا أساسيا فى الإبداع العالنى زد على ذلك، فهمت أنه فى مثل هذه الحالة الروحية والجسمانية لا يمكن إلا التصنع والمرض، وأن يبدو الممثل كأنه يعانى، أما أن يعيش وأن يستسلم للشعور فهذا أمر غير ممكن»^(١٢).

إن (ستانيسلافسكى)، من حيث الجوهر، محق فى إطلاقه على اكتشافه تعبیر اكتشاف معروف منذ القدم. فهذا التناقض الذى أشار إليه لم يحيره وحده، بل إن بعض الفنانين الكبار فى الماضى، لم يحتملوا وعى هذا التناقض، وفضلوا الابتعاد عن الفن نهائيا. فقد كانوا يقولون: إذا كان الفن فى طبيعته يتطوى على كذب، وإذا كان الاندفاع المعقود

١٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص ٤٢١.
١١ - هذا الكتاب.

* بطل مسرحية هنريك إبسن «علو الشعب».

١٢ - كونستانتين ستانيسلافسكى «حياتى فى الفن» الطبعة الروسية، موسكو ١٩٣٣ ص ٥٢٥.

نحو الصدق يتحول دائما إلى إشارة مصطنعة، فمن الأفضل الابتعاد عن كل فن. هكذا عالج هذه المسألة كل من (أفلاطون) و (روسو) و (تولستوى).

أما (ستانيسلافسكى)، فعلى الرغم من إحساسه الشديد بتناقض الفن، لم يخش من هذا التناقض، ولم يخرج منه بأية نتائج عدمية، بل على العكس من ذلك، فمادام (السر هو في أن الكذب يكمن في خشية المسرح ذاتها، وفي ظروف الإبداع العلاني، فعلينا ألا نتهاون معه، يجب أن نناضل ضده باستمرار، وأن نمثل القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحي يحارب بلا هوادة ضد الصدق^(١٣).

وهكذا، لا تنشأ الخاصية المسرحية الحقيقية عن الروتين والتقاليد المسرحية المزيفة، بل عن النضال الدائم الذى يخوضه الممثل أثناء تقليله الظروف المسرحية اللازمة لعملية الإبداع فى سبيل خلق الصدق على خشبة المسرح. وما الشرطية الحقيقية إلا هذه الخاصية المسرحية ذاتها بالمعنى الجيد للكلمة: «فالشيء المسرحي هو كل ما يساعد الممثلين والعرض على خلق حياة النفس الانسانية فى المسرحية^(١٤). إن جدلية (ستانيسلافسكى)، هى التى أوحى له بالبحث فى ظروف الفن المسرحي بالذات عن الوسائل التى تحول بواسطتها شرطية الفن المسرحي إلى نقيضها.

« فالمسرح شرطى فى حد ذاته ولا يمكن أن يكون خلافا لذلك^(١٥)، حين يقارنه مع الواقعة الحقيقية ومعاناة الحياة. وجدلية الفن، إنما تكمن فى الكشف عن الطريقة التى يمكن بها توجيه هذه الشرطية ضد ذاتها، وتحويلها إلى وسيلة لتأكيد الصدق المسرحي.

هذه الجدلية هى التى فتحت الطريق أمام (ستانيسلافسكى) نحو نظرية الواقعة المسرحية باعتبارها مسألة علاقة الفن المسرحي بالواقع، وساعدته على كشف التناقضات الداخلية فى التجربة الفنية المسرحية، والمصاعب الخاصة بها، وبالتالى على صوغ نظام كامل لطرائق تنليلها ومعالجتها.

وهكذا، يبدأ (ستانيسلافسكى) الفن، مثله فى ذلك مثل (أرسطو)، بوضع الحد الفاصل بين واقعة الحياة وواقعة الفن. فالفن لا يبدأ إلا عندما تظهر كلمة «لوه» الإبداعية، وبالأحرى الصدق الوهمي المتخيل لأن «الصدق فى الحياة يطلق على ما هو كائن وموجود

١٣- المرجع السابق.

١٤- المرجع السابق ص ٥٥٦.

١٥- المرجع السابق ص ٥٥٥.

ويعرفه الانسان بالتأكد. أما على خشبة المسرح، فإن ما يطلق عليه كلمة الصدق هو غير موجود فى الواقع، ولكن يمكن أن يقع^(١٦). وبالتالي، من البديهي ألا تؤمن الممثلة التى قطعت قطعة خشبية بحقيقة تحول هذه القطعة إلى طفل. وهى اذا ما سعت إلى ذلك فإنها سوف تكذب حتما. ولا يكمن السر إلا «فى أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن حى، بل بأن الحادثة المصورة فى (الأتود) يمكن أن تحدث فى الحياة»^(١٧).

ولما كان الفن - حسب أرسطو - يبدأ بتحويل موجودات الحياة إلى ما يخيّل أنه فى عداد الممكن، أى أنه يصور سمات الموضوع العامة من وجهة نظر الإمكانية، فإن الصدق المسرحى يختلف عن الصدق الحقيقى فى أنه صدق فنى يفترض اختيار ما يعبر عن الجوهر فقط. وبالتالي، فإن «الفارق بين الصدق الفنى واللافنى، هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية، فالأخيرة تصور كل شئ، أما الأولى فتكتفى بتصوير الشئ الجوهرى»^(١٨).

ويجب أن تدفعنا كلمة «لوه» السحرية إلى الايمان بالإمكانية الواقعية للحياة المصورة فى الواقع نفسه، كما تتحول إلى ذلك الصدق الفنى الذى يعتبر أساس الفن. وبالتالي فإن الواقع الحى هو الذى يعطى الحياة للابتداع المحتمل. طبعاً، لايعنى هذا أن كل صدق نعرفه فى الحياة هو صدق صالح للمسرح، وأن «كل كذب أو ابتعاد عن الصدق الحقيقى أمر غير ممكن فى الفن، ذلك أن الصدق الفنى هو صدق يعكس الجوهر وجوهر الأمر لا يكمن فى «الأشباح»، بل فى العلاقة الداخلية بها»^(١٩). ولذلك فإن الممثلين يملكون الحق، عندما يتحدثون عن الحياة المتخيلة، أن يأخذوا منها موقفهم من الوقائع الفيزيولوجية، حتى وإن كانت حياة خيالية، لما فى هذه الحياة من صدق يدفع إلى الإيمان به يقول (ستانيسلافسكى): «فى المسرح يجب أن تؤمن... وحتى الكذب نفسه يجب أن يتحول إلى صدق فى أعين الفنان والمتفرج، كيما يكون فناً. على هذه الصورة فقط يمكن أن يجتمع الكذب والفن»^(٢٠).

١٦ - هذا الكتاب .

١٧ - المرجع السابق.

١٨ - المرجع السابق.

١٩ - المرجع السابق .

٢٠ - كونساتين ستانيسلافسكى «اعلاء الدور المسرحى» - منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص ٤٦٤ .

ومن خصائص كلمة «لوه الإبداعية» أنها تجتذب للمشاعر المختزنة في ذاكرة الفنان الانفعالية، وتولد الشعور وتركبه. وهي تفعل ذلك ليس حسب مشيئة الممثل، بل حسب الضرورة الحياتية الواقعية. فالممثل لا يفعل شيئا سوى أنه «يجيب على سؤال يوجهه إلى نفسه: ما عساي أن أفعل لو أن... وهكذا يفعل الشيء نفسه الذي كان يمكن أن يفعله في الحياة. أما إذا أراد أن يتصرف على نحو آخر، فإنه سوف يكذب ويؤدي سورة زائفة، ولن يعانى كما يجب (٢١) على هذه الصورة «تدخل جميع التفاصيل الحياتية في الشعور نفسه الذي يعبر عنه الممثل، والذي أصبح مركب المعاناة المشابهة (٢٢)».

ورغم أن هذه المعاناة تصل بدقائقها إلى توهم الحياة الواقعية، فإن المأساة فيها هي مشاعر مكررة وتختلف عن المشاعر الأولية، أى تلك التي نمرقها في الحياة الواقعية: أولا، لأنها قد هذبت مع الزمن من التفاصيل الزائدة، وظلت في الذاكرة الانفعالية محتفظة بالشيء الجوهرى فقط. وثانيا، لأنها تحمل خاصية موهبة الفنان التي تعطى خلقها على خشبة المسرح عناصر النبل والجمال والجاذبية، وهذا ما يجعل من حياة النفس الإنسانية حياة فنية، شاعرية، مهلبة، مشبعة بصلى نموذجى.

وتجدر الإشارة إلى أن (ستانيسلافسكى) إذ يستعمل كلمة «لوه الإبداعية» بوصفها وسيلة من وسائل خلق الصدى الفنى المحتمل، لا يعتبر أن هذا الصدى هو أبعد ما يمكن أن نطمح إليه على خشبة المسرح. فالصدى الفنى المحتمل، وإن كان الأساس الذى يقوم عليه الفن، إنما يهدف إلى تقديم العون لطبيعة الممثل الخلاقة القادرة الوحيدة على الخلق. بهذا المعنى يصبح الصدى الفنى المساعد الأول للطبيعة فى عملها الإبداعى، «أما المساعد الثانى والصدى المخلص للطبيعة، فهو الجمال الطبيعى إنه الصدى بعينه» (٢٣) وهو يختلف عن الجمال الشرطى أو الصدى الشرطى المخترع - بأنه شعور لاواع «خلقته الطبيعة من حولنا، وفى كل واحد منا منذ الأزل» (٢٤).

٢١ - كونساتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ٢٨٥.

٢٢ - المرجع السابق.

٢٣ - كونساتين ستانيسلافسكى «أعمال الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٤٦٥.

٢٤ - المرجع السابق.

والحق أن (ستانيسلافسكي) في سعيه إلى خلق فن جديد يقوم على أساس صدق المعاناة وجمال طبيعة الفنان الإنسانية اللامحدودة، قد وضع نصب عينيه التأثير على المتفرجين بالاحساس الداخلي الذي يحتمل في داخل الفنان المبدع. هذا التأثير الذي يضع، حسب رأي (ستانيسلافسكي)، الحد الفاصل بين الفن الأصيل الذي يعتبر التأثير على السمع والبصر مجرد وسيلة للتغلغل بواسطة الفن إلى أعماق الروح، وبين التفتن الذي يقتصر على امتناع العين والأذن. لذا فإن سبيل الفن الخاص بالاستثارة عن طريق الشعور، هذا السبيل الذي كان يرى فيه (تولستوي) خاصية نشاط الفن، هو الذي يختاره (ستانيسلافسكي) طريقاً أساسياً لفن المعاناة؛ «إن أسهل الأمور هو التأثير على العقل بواسطة القلب. وهذا الطريق الصحيح غالباً ما اختاره فنا لنفسه»^(٢٥). من هنا ينشأ أحد القوانين الأساسية في فن المعاناة الذي يشهر إلى خاصية نشاط الفن هذه، حيث يصوغه (ستانيسلافسكي) بعبارة الشهيرة «أن نفهم الفن يعني أن نحس به»^(٢٦). وبالتالي يصبح جوهر فن المعاناة كما يحافظ على خاصيته في التأثير بواسطة الشعور هو «معاناة الدور في كل مرة ولدى كل إعادة خلق له»^(٢٧) كما تصبح الطريق الوحيد لبلوغ هذا التأثير هو خلق «حياة النفس الإنسانية والعيش فيها حياة عضوية، لا مجرد الاكتفاء بتصورها تصويراً خارجياً.

ولما كان الجزء اللاواعي من حياة الإنسان والدور هو «الجزء الأهم والأعمق المتغلغل في حياتنا الواقعية فإنه ما من وسيلة إلى خلق «حياة النفس الإنسانية» على خشبة المسرح إلا أن يخلق الفنان في كل دور، بالإضافة إلى الجزء الواعي في حياة النفس، الجزء اللاواعي أيضاً الذي تتحكم به طبيعتا العضوية المسيطرة على أهم مراكز جهازنا الإبداعي. ومن أجل تحقيق هذا الهدف لابد من تنظيم المادة اللاواعية القادرة الوحيدة على أن تأخذ شكلاً فنياً، وذلك بواسطة «المنطق والترابط اللذين يدخلان النظام إلى العمليات الفكرية والشعورية والإرادية»^(٢٨).

٢٥ - كونستانتين ستانيسلافسكي، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص ٢٧٥.

٢٦ - كونستانتين ستانيسلافسكي «أعمال الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق / ١٩٨٣ ص ٣٤٧.

٢٧ - المرجع السابق ص ٣٦١.

٢٨ - كونستانتين ستانيسلافسكي، «المؤلفات الكاملة» ملحق بالمجلد الثالث (الطبعة الروسية) ص ٣١٦.

ولكن بما أن السيطرة على منطق عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية أمر متعذر لأن الشعور متملص، جامع، لا يخضع للأمر المباشر، فإنه لا بد من البحث عن وسائل تقنية سيكولوجية واعية تمكننا من بلوغ مجال اللاوعي. يقول (ستانيسلافسكى) : ينبغي ألا نمد أيدينا إلى عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية، ونفتش فيها وكأنها حافظة نقود. يجب التعامل مع اللاوعي بصورة مختلفة، مثلما يتعامل الصياد مع طريدته عندما يغيرها بالخروج من أدغال الغابة» (٢٩) .

وتعتبر كلمة «لوء الإبداعية التي تستمد حياتها من الواقع أحد أهم العناصر التي تقوم على أساسها التقنية السيكولوجية الواعية القادرة على بلوغ مجال اللاوعي لإدخال النظام إلى مادته، وتحقيق مبدأ منطق الترابط الذي يجب أن ينعكس بالضرورة في جميع حلقات الإبداع المسرحي.

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أن الناس والحياة والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمامنا وأمام بعضنا بعضاً عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أدغال، وأن كلا من هذه العقبات يخلق مهمة وفعلا من أجل تذليلها. ويحدث الأمر نفسه على خشبة المسرح حيث نحكم عن الناس الذين نصورهم من خلال أفعالهم وتصرفاتهم وبذلك يكون الفن المسرحي عبارة عن وضع مهمة كبيرة، وفعل أصيل ومثمر وهادف من أجل تحقيق هذه المهمة.

على هذه الصورة يتوصل (ستانيسلافسكى) إلى صوغ الأساس الأول في فن المعاناة الذي يكمن في فعالية الإبداع والفن المسرحي. إنه يقول : «ينبغي أن نفعل على خشبة المسرح. الفعل والفعالية - هذا هو الشيء الذي يقوم عليه الفن وفن الممثل. ولما كانت قيمة الفن تنحدر بمضمونه الروحي. لذلك أغير الصيغة بعض الشيء فأقول : يجب أن نفعل على خشبة المسرح داخليا وخارجيا» (٣٠).

إن مقولة الفعل السيكوفيزيولوجي التي يشير إليها (ستانيسلافسكى) في صيغته، ماهي إلا التأكيد على مقولة (أرسطو) الشهيرة في فن الشعر: «محاكاة الفعل ولذا محاكاة الطبع بشكل خاص» (٣١). لا بل إن هذه المقولة الأرسطية تشير بشكل واضح إلى القانون الأساسي

٢٩ - كوستانتين ستانيسلافسكى «إعداد اللوء المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

٣٠ - هذا الكتاب .

٣١ - أرسطو «فن الشعر» الطبعة الروسية. موسكو ١٩٥٧ ص ٦٠ .

الذى ينص عليه مبدأ الفعل والفعالية عند (ستانيسلافسكى) الذى يقول : «يجب أن نفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير ومشاعر الدور، لا أن نؤدى هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء» (٣٢).

ولكن الفعل لا يستطيع أن يكون فعلا نشيطا إلا اذا كان فعلا تبرره الظروف ويهدف إلى تحقيق المهمات التى تطرحها أمامه هذه الظروف تحقيقا فعلا ومشعرا. وبالتالي فإن عملية خلق الظروف التى يجرى فيها الفعل الهادف المشعر الذى يتولد عنه صدق المشاعر بصورة طبيعية وحدسية، تعتبر حسب ستانيسلافسكى - جوهر عمل الممثل والطريق التى يجب اتباعها لتحقيق مقولة (بوشكين) التى تتطلب : «حقيقة الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المفترضة» (٣٣) هذه المقولة التى تؤلف الأساس الثانى فى فن المعاناة، وتخلق فى الوقت نفسه، القاعدة الوطيدة التى ينهض عليها هذا الفن.

يبد أن (ستانيسلافسكى) إذ يؤكد على مقولة الفعل السيكر - فيزيولوجى (الاساس الأول) وعملية تبرره الراقى (الاساس الثانى)، إنما يشق الطريق بذلك لمسألة بلوغ مجال اللاوعى بلوغا واعيا فى فن الممثل، هذا المبدأ الذى يعتبره (ستانيسلافسكى) أهم الأسس، فقد لاحظ انه كلما كان فعل الفنان نشيطا وهادفا، أصبحت مكونات فعله وإبداعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية، مما يدل على أن الفعل الواعى هو من أقوى وسائل تنشيط اللاوعى، وحفره على الإبداع لدى الفنان. ويضع (ستانيسلافسكى) هذا المبدأ فى صيغته الشهيرة: «اللاوعى عبر الوعى» حيث تشكل لديه الأساس الثالث فى فن المعاناة.

ولقد دفعت (ستانيسلافسكى) ضرورة توليد أسس فن المعاناة إلى البحث عن وسائل مساعدة. ولقد أفضى به هذا البحث إلى إدراك الأهمية القصوى التى يجب أن يحتلها فى هذا الصدد موضوع الانتباه «فالانتباه إلى الموضوع يستدعى حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا، والفعل بدوره يركز الانتباه على الموضوع» (٣٤). وبالتالي فإن هذه العلاقة المتبادلة بين الفعل ومواضيع الانتباه يجب أن تشمل حياة الإنسان والدور، بحيث تغدو هذه الحياة تغييرا متواصل للمواضيع ودوائر الانتباه يجرى تارة فى الحياة الواقعية المحيطة بنا على الحسنة وتارة أخرى فى مجال الواقع المتخيل، طورا على صعيد الذكريات، وطورا آخر على صعيد

٣٢ - هذا الكتاب.

٣٣ - الكساندر بوشكين، «المؤلفات الكاملة»، موسكو لبيسراد (١٩٥٠ - ١٩٥١) المجلد ١، ص ٢١٣.

٣٤ - هذا الكتاب.

الحلم بالمستقبل (٣٥). كما لاحظ (ستانيسلافسكى) أنه كلما أحيط موضوع الانتباه بابتداعات الخيال اشتدت جاذبيته، وضاعف من تركيز الانتباه عليه، واستدعى حافزا ورغبة وسعياً إلى الفعل، وبالتالي صارت مكونات فعل الممثل ولهاذعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية. هذا من جهة.

ومن جهة ثانية يلاحظ (ستانيسلافسكى)، أن تنفيذ الفعل الفيزيولوجى تنفيذنا صحيحا يساعد على خلق حالة صحيحة. انه يحول الفعل الفيزيولوجى إلى فعل ميكولوجى وذلك بتأثير قانون وحدة الحياة السيكون فيزيولوجية الذى يسمح بأن يلعب جزء الحياة الفيزيولوجى، فى أغلب الأحيان، دور المثلث للجزء الآخر، ويشرح (ستانيسلافسكى) ذلك فيقول «بدلاً من الشعور المتخلص الجامح، ألوجه إلى الأفعال الفيزيولوجية التى يمكن السيطرة عليها، وأبحث عنها فى دوافعى الداخلية، وأغرف للمعلومات من خبرتى الحياتية الإنسانية» (٣٦).

على هذه الصورة تلعب الأفعال الفيزيولوجية دور «الموضوع والمادة» التى تظهر عليها الانفعالات الداخلية والغريبات والمنطق والترابط والإحساس بالصدق والإيمان وغير ذلك من عناصر حالة الإحساس، كما يساعد تركيز انتباه الممثل على الظروف المقترحة، التى تكون تارة خارجية وأخرى داخلية، تلاً من المثلثات الداخلية والخارجية يمتد طوال فترة الإبداع، فى بحث المشاهد المتصلة وتثبيتها.

وبصرف تركيز الانتباه عن الفعل الفيزيولوجى من خلال علاقة هذا الفعل المتبادلة بمواضع الانتباه اهتمام الممثل عن حياة قوى طبيعته الداخلية اللاواعية، فيؤمن لها بذلك حرية الفعل وجعلها إلى العمل الإبداعي. بهذه الطريقة تقود الأفعال الفيزيولوجية الممثل، من خلال منطقتها وتدرجها بالصورة التى اعتادت عليه طبيعته الإنسانية، إلى صميم حياة الدور بصورة غير ملحوظة، وتحافظ فى الوقت نفسه على انتباهه وفق خط الدور.

يقول (ستانيسلافسكى): «نحن بحاجة إلى خط الأفعال الفيزيولوجية باعتباره طريقاً ثابتاً، مثل سكة حديد يمكن التحريك عليها بصورة محددة فى حياة المسرحية» (٣٧).

٣٥ - المرجع السابق.

٣٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى العنجد الإبداعي»، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ - ص ٢٩٣.

٣٧ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحي»، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ - ص ٣٠٥.

وكل ذلك ومن أجل إيقاظ معاناة الدور بصورة طبيعية بواسطة الانعكاس^(٣٨). على هذه الصورة يكون (ستانيسلافسكى) قد وضع معالم الطريق المقضية إلى ولادة الصورة الفنية: «لا تفكروا بالشعور، بل افعلوا من خلال الظروف المقترحة الراحنة. وإذا فعلوا بصورة منطقية، فلن تلاحظوا كيف تتأهكم المشاعر الضرورية وتظهر الصورة الفنية^(٣٩) وفي الوقت نفسه يكون قد حدد مسألة العلاقة بين العناصر الانفعالية واللحنية، ومهد طريق معالجتها معالجة تامة في الفن المسرحي.

لقد أدى اهتمام (ستانيسلافسكى) بتحليل حالة الإحساس التمثيلية الناشئة عن ظروف الإبداع العائلي الصعبة إلى البحث عن تقنية سيكولوجية تساعد الممثل على أن يخلق في نفسه حالة تفرغه من الحالة الإنسانية السليمة. ولقد وجد (ستانيسلافسكى) أن هذه التقنية يجب أن تقوم على أساس الفعل المتبادل بين محركات الحياة السيكولوجية: العقل والشعور والإرادة، وعلى إمكانية حفز كل محرك من هذه المحركات بصورة طبيعية وعضوية. وهذا بدوره يحفز جميع عناصر الجهاز الإبداعي إلى العمل.

ويعثر (ستانيسلافسكى) على حوافز مباشرة لهذه المحركات، إذ تؤثر بصورة مباشرة: السرعة الإيقاعية على الشعور، والمهمة العليا والمهمات وخط الفعل على الإرادة، والكلمة والنص والفكرة والتصورات التي تستدعي المحاكمات الفنية على العقل^(٤٠).

وتجدر ملاحظة (أرسطو) بصدد الإيقاع واللحن وتأثيرهما في المزاج الروحي لانتواهما على صور الغضب والوداعة والرجولة والاعتدال وغيرها من الصفات الخلقية تطورها الشدود وتطبيعها العلمي عند (ستانيسلافسكى). فالسرعة الإيقاعية توقف الذاكرة الانفعالية، وإذا تدفع إلى التفكير بالظروف التي استدعتها، تنعش الذاكرة البصرية ورائها^(٤١). ويوسع (ستانيسلافسكى) من مفهوم السرعة الإيقاعية ليشمل لديه الموسيقى والحياة التي نعيشها.

٣٨ - المرجع السابق ٣٠٩.

٣٩ - المرجع السابق.

٤٠ - "كونستانطين ستانيسلافسكى إلهام العقل في المسرح الإبداعي" منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٥ ص ٢٧٧.

٤١ - المرجع السابق، ص ١٤٧ - ١٥١.

فحين في الحقيقة «نفكر ونحزن ونحلم في سرعة إيقاعية معينة»^(٤٢) لأنه حينما توجد الحياة يوجد الفعل . وحينما يوجد الفعل توجد الحركة، وحيث توجد هذه الأخيرة توجد السرعة الإيقاعية.

وتصل أهمية السرعة الإيقاعية، باعتبارها وسيلة مهمة جدا من وسائل التقنية السيكولوجية في التأثير من الخارج على الداخل، حدا يرى (ستانيسلافسكى) . عنده أنه يمكن بمساعدتها «معالجة المسرحية والدور انطلاقا من الشعور المتقلب غير الثابت»^(٤٣) فعندما يكون الحدى خافلا، يمكن البحث عن لحظات الإيقاع القوية وفق الخط الخارجى. ولكن يجب ألا نلجأ إلى ذلك إلا بهدف ليقاظ الإيقاع والتأكيد عليه.. لذلك ينهى فور نقر السرعة الإيقاعية الإسراع في تبريرها بانتداع الخيال والظروف المقترحة^(٤٤) . وبالتالي فإن حركة التأثير يجب أن تتجه من السرعة الإيقاعية على الشعور وبالعكس. وتفترض حتمية ذلك ضرورة دمج سرعات إيقاعية مختلفة في آن واحد . «أما السرعة الإيقاعية الواحدة بالنسبة للجميع، فلا مكان لها في فننا الواقعى الذى يتطلب مجمل الظلال الطفيفة في الحياة الحقيقية»^(٤٥) . ويستثنى (ستانيسلافسكى) . من هذه الضرورة بعض الحالات النادرة التى تكون فيها الجماعة مأخوذة بسعى واحد، أو حالة قرارات الحسم التى تنشأ عند الفرد.

ولا توحى سرعة الفعل الإيقاعية وحدها بعملية الإحساس المناسبة لإحياء حدسيا مباشرا، بل سرعة الكلام الإيقاعية أيضا. فكلما كان الشعر أو الكلام النثرى أكثر إيقاعية، توجب معاناة الفكرة والشعور وما وراء النص فيها على نحو أدق ، وبالعكس، كلما كانت الأفكار والمشاعر والمعاناة أدق وأكثر إيقاعية اشتدت حاجة ذلك كله إلى الإيقاع في التعبير الكلامى^(٤٦)

وتجدر الإشارة إلى أن تأثير السرعة الإيقاعية على الشعور هو الذى جعل (ستانيسلافسكى) يلع على ضرورة إدخال بعض أسس الفن الموسيقى والفنائى إلى الدراما،

٤٢ - المرجع السابق ص ٢٢٠ .

٤٣ - هذا الكتاب .

٤٤ - هذا الكتاب .

٤٥ - كونستانين ستانيسلافسكى «إهداء الممثل في التجسيد الإبداعي» منشورات المعهد العالى لفنون المسرحية. دمشق ١٩٨٥ ص ٢٢٩ .

٤٦ - المرجع السابق ص ٢٦٩ .

ويرى أن تطور الفن الدرامي إنما يتوقف على ذلك «فاذا لم نفعل هذا فإننا نحن الممثلين الدراميين، لن نخطو إلى أمام، ولن نفهم أسرار الكلمة والحركة والإيقاعات السحرية التي نحتاجها من أجل كل ما ينتظرنا»^(٤٧).

ورغم أن (ستانيسلافسكى) يرى إمكانية الانطلاق من حفز الشعور بتأثير السرعة الإيقاعية، وبالتالي حفز جميع عناصر جهاز الفنان الإبداعي إلى الفعل، فإنه يعتبر أن العقل هو ذو الاستجابة الأقوى بين أعضاء الثلاث، وفي استطاعته بتأثير الكلمة والنص والفكرة والتصورات التي تستدعي الأحكام أو المحاكمات الذهنية أن يكتشف مهمات جذابة قادرة على حفز المشاعر - الرغبات، وبالتالي حفز الإرادة إلى الفعل.

على هذه الصورة تصبح المهمة الجذابة من أهم وسائل التقنية السيكولوجية. ويؤكد (ستانيسلافسكى) على ضرورة الكشف عنها في كل وحدة من وحدات الدور والمسرحية، بحيث تشكل المهمات «تبارا منطقيا مترابط الأجزاء، يؤول إلى مهمة عامة واحدة يطلق عليها اسم «المهمة العليا».

يبد أنه يمكن في أساس المهمة الفعل الذي يسمى إلى تحقيقها، وبالتالي فإن سؤالنا عما يجب أن نفعل لتحقيق المهمة هو الذي يكشف لنا عن الفعل، أو خط الفعل الكامن في أساس الدور والمسرحية.

وهكذا نجد أن (ستانيسلافسكى) يصل من خلال بحثه في سيكولوجية الإبداع إلى القانون الأرسطي الذي ينص على وحدة الفعل العضوية بمفهوم خط الفعل، وإلى قانون البؤرة أو «المنظور» عند تولسنوى الذي يحدد وظيفة التفصيل الواحد المعينة في إطار الكل تبعا لارتباط هذه الوظيفة بموقف الفنان الفكري الانفعالي، حيث يتمثل هذا القانون بالمهمة العليا.

ويؤكد (ستانيسلافسكى) أن خط الفعل والمهمة العليا هما ما يؤلف المعنى الأساسي في الإبداع والفن والمنهج كله^(٤٨) لأن مهمة الفن هي أن يسط الحياة كلها ويتعد عنها كيما ينظر إليها من علو تخليق الطائر ويحم كل شيء بكلمة دقيقة وصورة مميزة وفعل.

٤٧ - كونستانتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص ٢١٥.

٤٨ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل في المسرح الإبداعي» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ ص ١٩٦.

كما يرى أن قدرة الفنان على تركيب الحياة وتعميمها إنما تبلغ حدها الأقصى حين يقتصر في الدور أو المسرحية على «مهمة عليا وحيدة تتضمن تصورا عن جميع المهمات الكبيرة والصغيرة»^(٤٩).

ولكن على الرغم من اعتبار المهمة العليا حافظ الإبداع ومحركه، فإنها «ليست الإبداع نفسه، حيث هذا الإبداع يكمن في السعي المستمر إلى المهمة العليا، وإلى تنفيذها بواسطة الفعل»^(٥٠) أى في خط فعل المسرحية أو الدور.

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أنه كثيرا ما يعبر خط الفعل عن نفسه، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، بصورة لاواعية. ولا يتحدد هدفه النهائي، أى المهمة العليا التي تجتذب إليها مراطموح الإرادة الإنسانية الأفيما بعد، عندما تتضح خطوط حياة النفس الإنسانية. ويحدث ذلك لأن مهمة الإبداع الرئيسية تصرف الانتباه عن المهمة الغريبة، فتختفى بذلك المهمات الصغيرة من مجال الانتباه «وتصبح هذه المهمات لا واعية متحولة من تلقاء نفسها من مهمات مستقلة إلى مهمات متمدة توصلنا إلى المهمة الكبيرة»^(٥١) على هذه الصورة تتمص المهمات الكبيرة المهمات الصغيرة بصورة لاواعية، وعندما يصبح انتباه الفنان كله مأخوفا بالمهمة العليا، فإن المهمات الكبيرة يجرى تنفيذها أيضا بصورة لاواعية، ويصبح بذلك كل من المهمة العليا وخط الفعل من أكبر العوامل في ولادة إبداع الطبيعة العضوية اللاوعي.

وحين تنفذ محركات الحياة السيكلوجية (العقل والشعور والإرادة) في المسرحية والدور تتلقى منها بلورا توظف فيها سعيها لإبداعها، فتنتجها حاملة هذه البلور وفق خط السعي الذي يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسمات عناصر جهازه الإبداعي كله، ليولد خط جديد ينطوى على عناصر المسرحية والفنان معا. ويرى (ستانيسلافسكى) أن خط السعي هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أى خط فعل متصل) إلا بعد انضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخطة المؤلف والتي تصبح في الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

ولما كان كل سعي سيصطدم حتما بسعى مواجه ومناقض له، فإن هناك، بالإضافة إلى خط الفعل المتصل، عددا من خطوط الأفعال المتصلة المضادة الخاصة بالناس الآخرين

٤٩ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «أعداد الدور المسرحي» وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢١٤ .

٥٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة» المجلد الرابع، (الطبعة الروسية) ص ١٥٠ .

٥١ - هذا الكتاب.

والوقائع والظروف، وبالتالي نجد «في كل مسرحية خطأ يمر في الاتجاه المعاكس جنباً إلى جنب مع خط الفعل المتصل إليه خط الفعل المضاد المواجه والمعاكس» (٥٢) وهو يستدعي خط الفعل المتصل لنفسه وقوه.

ويطلق (ستانيسلافسكي) على الحالة التي يخلقها اندماج عناصر الفنان - الدور جميعها في سعي موحد اسم حالة الإحساس المسرحية الداخلية، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحول إلى حالة إحساس مسرحية (عاملة أو عامة) إلا عندما تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفوري.

وتجدر الإشارة إلى أن الغاية من التقنية الفيزيولوجية عند (ستانيسلافسكي) هي تقديم المساعدة لطبيعة الفنان بتمثله ماوهيئنا إياه الطبيعة، وبتقويم الميوب الجسمانية التي يبرزها المسرح وبضخمتها، وتطوير مرونة الجسم والإحياء وقدرتها على التمييز. وبالتالي فإن الجمباز، مثلاً، ليس الهدف منه إلا مساعدتنا على أن نكون أكثر رشاقة، والألعاب البهلوانية ضرورة من أجل المتطلبات الداخلية أكثر مما هي من أجل المتطلبات الخارجية، إذ أنها تخلق فيها الحرص الضروري لتخطي لحظات اللزوة.

يقول (ستانيسلافسكي): «كلما دقت عمليات الشعور تطلبت وضوحاً ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها» (٥٣) لذا «يتحتم علينا أن نصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم، ومن الرأس حتى أخمص القدمين، وأن تكويفهما وفق متطلبات فننا» (٥٤).

في هذه الحالة فقط يمكن أن تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفوري، وتتحول عنئذ حالة الإحساس المسرحية الداخلية إلى حالة إحساس مسرحية سليمة في استطاعتها في حالة استخدام وسائل التقنية السيكولوجية استخداماً أقصى وبعد المرور عبر المسرحية والدور، أن تنمو إلى حالة إحساس إبداعية تبدأ فيها طبيعتنا العضوية الخلاقة إبداعها اللاواعي. يقول (ستانيسلافسكي): «يجب أن نقبل على العمل بحالة الإحساس المسرحية (حالة الإحساس العملية). وعندما نقطع المسرحية والدور كله (هاملت مثلاً) بمثل حالة الإحساس هذه تتشبع جميع عناصر الإحساس بمضمون الدور، وتنتج حالة إحساس إبداعية مكثفة، تكون فيها العناصر ذاتها، ولكنها مكبرة بعشر مرات» (٥٥).

٥٢ - المرجع السابق.

٥٣ - المرجع السابق.

٥٤ - المرجع السابق.

٥٥ - كولنماتنين ستانيسلافسكي، «الولفات الكاملة». المجلد الثامن، لطبعة الروسية ص ٢٧١.

ويصور (ستانيسلافسكى) هذه الحالة المكثفة بقوله : « كنت من قبل أرى وأسمع على نحو آخر. حينما كان الشعور المحتمل » أما الآن فقد ظهرت حقيقة المآثر، سابقا كانت بساطة التخيل الفقير، أما الآن فقد تحققت بساطة التخيل الخصب، ولقد كانت حرمى على خشبة المسرح محدودة بحدود دقيقة وضمت معاملها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حرمى طليقة جريئة (٥٦)

ولا يتصور (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة يمكن أن تكون مستمرة على خشبة المسرح ولهذا يقول : « هل تعتقد أن خط الإبداع اللاواعى متصل، وأن الفنان يعاني على خشبة المسرح مثلما يعاني فى الواقع ؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الفنان الروحى والجسمانى أن يصد للعمل الذى يضعه أمامه الفن (٥٧) » لذا « فإن حالة نسيان الممثل نفسه نسيانا تاما ومستمرًا أثناء أدائه دوره... نادرة جدا رغم حدوثها. » وإتنا نعرف أدوارا طالت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما فيما يبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدق يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الامكان (٥٨) .

ويفسر (ستانيسلافسكى) ذلك بأن المآثر المسرحية تختلف عن المآثر التى نعانيها فى الحياة الواقعية، بالإضافة إلى احتفاظها بالشئ الرئيسى الجوهرى وحملها خاصية موهبة الفنان، بانها ليست مستمرة . فالفنان يضطر على الخشبة أن يعطى الشرطيات المسرحية حقها، فيتحول انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية دقائق فى زمن الإبداع (٥٩) .

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة من الازدواجية تساعد الإبداع وتشجعه وتجعله يضطرم : « فانا كنت أثناء الأداء سمينا جدا بمتابعة التجسيد الذى أقوم به . وبذلك كنت متفرجا فى زمن الإبداع لابل إن هذا التحول يصبح لديه حافزا على استمرارية حياته السليمة على الخشبة اذا كان تحولنا لإجائيا، أى فى صالح المعاناة. وقد يصل إبداع الممثل على الخشبة، نتيجة ذلك، درجة من الاضطراب بحيث تنطلق عنده المآثر الأولية المفاجئة فتحدث استشارة هائلة للمآثر المسرحية لما تنطوى عليه من صدق. وفى هذه الحالة أيضا يجب أن يحول الفنان انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية لأن من المهم ألا تتعارض المآثر الأولية المتولدة مع المسرحية والدور. (٦٠)

٥٦ - هذا الكتاب.

٥٧ - المرجع السابق

٥٨ - المرجع السابق.

٥٩ - كونستانتين ستانيسلافسكى « إلهاد الدور المسرحى » وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص ٤٧٦.

٦٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى « إلهاد الممثل فى التجسيد الإبداعى » منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٥ ص ٣٢٢.

وهكذا، نرى أن (ستانيسلافسكى) يعثر بالانطلاق من ظروف الفن المسرحى بالذات على وسائل تحول بوساطتها شرطية الفعل المسرحى إلى نقيضها. إذ لا تكمن مشكلة الواقعة بالنسبة لفن المعاناة فى بلوغ الشرطية، بل فى كيفية تجنبها، أى فى كيفية الوصول إلى لاشروطية الانطباع الحياتى الواقعى بوساطة وسائل الفن الشرطية. إن المسألة الأساسية فى فن المعاناة هى كيفية الوصول عبر الشرطية إلى الصدق.

أما فن العرض فيطرح هذه المسألة على نحو آخر.

فقد دفع عدم الثقة بقوة النفس الانسانية الكامنة، وإغراء التأثير الخارجى، وصعوبات الإبداع على الخشبة، وعدم الثقة برهافة حس الجمهور، وغير ذلك من الأسباب إلى تقوية الناحية الخارجية وحصر الاهتمام بطرائق تجسيد الدور. ويعتبر (ستانيسلافسكى) وصايا الممثلين الفرنسيين (كوكلان)* و (تالما)** من أكثر التقاليد نموذجية فى هذا الاتجاه الذى يسعى إلى التأثير على الجمهور بالتقنية التمثيلية التى تكتفى بتصوير نتائج المعاناة الخارجية. ويفضى جوهر هذا الاتجاه إلى ضرورة معاناة الدور فى أثناء إعدادة فقط بهدف تحديد انعكاسات المشاعر، وتعلم أدائها بصورة آلية دون اسهام الشعور. فالممثل فى فن العرض وإن كان يعانى دوره ويجسده بصورة طبيعية، وهذا ما يجعله فنا، ينتقل بعد الانتهاء من عملية معاناة الدور وتجسيده الطبعى من مجال الحياة إلى مجال شرطيات المسرح التى يضعها فى أساس الفن. فالمسألة الأساسية لدى فنان مدرسة العرض هى كيفية الوصول إلى الشرطية عبر الصدق، وبفضل هذه المهمة لا يجد نفسه فى خضم حماية المسرحية، بل فى خضم حماية حياة المسرح. ويميش ازدواجية بين الحياة والأداء يختل فيها التوازن لصالح هذا الأخير^(٦٢). وفى رأى (ستانيسلافسكى) أن فن العرض يستطيع أن يخلق، فى أحسن

٦١ - كورنستانين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، ملحق المجلد الثالث، الطبعة الروسية ص ٣٥٢.

* بينو كورستان كوكلان (Coquelin ١٨٤١ - ١٩٠٩) انظر مقدمتنا لترجمة كتاب كوكلان «الفن والممثل» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٦ ترجمة د شريف شاكر.

** فرانسوا جوزيف تالما (Talma ١٧٦٣ - ١٨٢٦) ممثل فرنسى درس الإلقاء والغناء فى المدرسة الملكية بباريس، ثم انضم عام ١٧٨٧ إلى مسرح «الكوميدي فرانسيز» ابتداء من عام ١٨٠٦ أصبح أستاذ مادة الدرا ما فى الكونسرفتوار بباريس قام عام ١٧٩١/ على رأس عدد من ممثلى «الكوميدي فرانسيز» بتأسيس فرقة «المسرح الجمهورى» ولقد كان لأبطال تراجيديا شكسبير المكانة الأولى فى إبداعه.

٦٢ - كورنستانين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد السادس (الطبعة - الروسية) ص ٢٨١.

الحالات انطباعها قويا وجميلا لأن اهتمامه به «كيف» أكثر من اهتمامه به «ماذا»، ولا يتواجد في «صدق الانفعالات» بل في «المشاعر المحتملة»، ولا يخلق صدقا واقعا حقيقيا، بل معاناة مسرحية بسيطة لا يمكن سوى الولوق بها. أما في أسوأ الحالات، فإنه ينحدر بصورة غير ملحوظة، إلى الصنعة، لأن «جنود القلب الجامد تكمن في الشرطيات المسرحية، أما جنود الشكل الفني فتكمن في الحياة الأصلية والمعاناة الحقيقية والشعور الحي» (٦٣).

ولا ينهى الخلط بين حالة الإحساس الإبداعية التي تدخل في صراع مستمر ضد حالة الإحساس التمثيلية لتأكيد الصدق الفني على الخشبة، وبين مفهوم التقمص من حيث هو اندماج بين الفنان - الإنسان والإنسان - الدور، هذا الخلط الذي يقع فيه بعضهم نتيجة عدم فهم طبيعة الاندماج والتقمص.

يشرح (ستانسلافسكي) حقيقة تقمص الممثل الشخصية وطبيعة الاندماج معها فيقول : «على أساس الصلة الوثيقة التي تربط بين الحيائين الفيزيولوجية والروحية، وعلى أساس علاقتهما المتبادلة، تخلق خط «الجسم الإنساني» لبثت من خلاله «خط النفس الانسانية» بصورة طبيعية» (٦٤).

ثم يردف قائلا : «أفليت حيلة جميلة أن نخلق بصورة منطقية مترابطة حياة جسم الدور الإنساني البسيطة! أن نجد في أنفسنا من أجل الدور مادة إنسانية مماثلة لتلك المادة التي تناولها المؤلف من الحياة الواقعية ومن الطبيعة الإنسانية لأناس آخرين» (٦٥).

والسر في هذه الحيلة هو أن حياة الجسم الإنساني في كل دور - هذه الحياة التي يخلقها الممثل من أفعاله الفيزيولوجية والتي هي في الحقيقة أفعال فيزيولوجية نموذجية بالنسبة لكل ممثل هي أفعال فيزيولوجية كان قد عثر عليها الممثل في دوافعه الداخلية وخبرته الحياتية على أساس إحساسه الصادق بأنه «لوه» كان هو نفسه في ظروف الدور، وفي حالة نظرات الشخصية ووضعها الاجتماعي لفعل مثلها، وبالتالي فإن هذه الحياة ما هي إلا صورة منعكسة لتلك الحياة التي تم تكوينها داخل الفنان بقوى الطبيعة اللاواعية من

٦٣ - كورستاتين ستانسلافسكي «إعلاء الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٣ ص ٤٣١.

٦٤ - كورستاتين ستانسلافسكي «إعلاء الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٣١٧.

٦٥ - المرجع السابق.

عناصر الفنان ذاتها، على هذا - يقول ستانيسلافسكى - لا يبقى من الدور والمرححة سوى الظروف^(٦٦) ويصبح المبدأ الأساسى فى تقمص الفنان الشخصية هو مبدأ إخلاص الفنان العميق لنفسه، هذا الإخلاص الذى هو، فى الوقت نفسه، مبدأ الإخلاص العميق للدور. وهى صوغ (ستانيسلافسكى) هذا القانون فيقول: «افعلوا باسمكم أتم دائما الإنسان - الفنان» وحلل ذلك قائلا: «أنتم لا يمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، وإذا ماتكم لم وأنا» كم فستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الأمور^(٦٧).

إن هذا المبدأ، مبدأ أن يفعل الإنسان - الفنان باسمه دائما، يجعل من كل دور فى كل لحظة إبداعية من لحظاته «ناهما للإنسان الحى، أى للفنان نفسه، وليس لمخطط الإنسان الميت، أى الدور، لابل إن جميع التفاصيل الحياتية والدقائق التى أغفلها الشاعر ترجع إلى الدور بواسطة الممثل^(٦٨).

هذه الحالة من الاندماج أو الكهونة، عندما يعيش الممثل ويشعر ويفكر فى ظروف المسرحية المقترحة هى التى يطلق عليها (ستانيسلافسكى) تمثيل إحساس الممثل بنفسه فى الدور وإحساسه بالدور فى نفسه. هذه الحالة التى يصب فيها على الممثل أن يدرك أين يبدأ الفنان وأين تنتهى الشخصية التى يصورها. ففى البدء يشعر الفنان الإنسان بتمائل مع الإنسان الدور لأن «دور الإنسان الذى تم خلقه بمقربة هو مثلنا نحن»^(٦٩)، وبالتالى يمكننا دائما أن نبرر أفعاله الانسانية ووضعه الانسانى بذكراتنا الانفعالية الحياتية. ثم انطلاقا من ذلك يمكن الذهاب إلى أبعد والوصول بعدئذ إلى أن يشعر الفنان الإنسان بالإنسان - الدور فى نفسه بصورة لا يعرف فيها أين يبدأ الانسان - الدور وأين ينتهى لأنه، فى الحقيقة، هو الممثل نفسه «أفليس هذه حيلة جميلة!».

والممثل اذ يفعل باسمه تحت «قناع» الدور السيكولوجى الذى يبرر السمات الداخلية المميزة للدور، إنما يكتسب بفضل هذا القناع الجرأة على تعرية نفسه حتى أدق التفاصيل الروحية، معبرا بذلك عن شخصيته الفردية بصورة أقوى، فهو دون هذا القناع

٦٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ص ٢٨٥.

٦٧ - هذا الكتاب.

٦٨ - ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن ص ٢٨٥.

٦٩ - ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص ٣٠٢.

«لن يفعل باسمه ما يجرى باسم شخص آخر لا يعتبر نفسه مسؤولاً عنه»^(٧٠) وبالتالي كلما عاش الممثل بوصفه الشخصية حياة أعمق، ازدادت فعاليته في التعبير عن نفسه بوصفه إنساناً فناناً من جهة، وبوصفه إنساناً مفكراً من جهة ثانية. لأن إخلاصه العميق للدور ولمعناه وفكرته في الوقت نفسه إخلاص عميق لمعنى العرض وفكرته أيضاً.

والجدير بالذكر أن مفهوم الصفات المميزة عند (ستانيسلافسكي) ليس مفهوماً خارجياً على الأغلب كما يخال بعضهم فهو لا يعبر الصفات الخارجية السطحية سوى اهتمام ضعيل. انه يؤكد بصورة محددة تماماً فيقول: «إنني لا أعترف بالافعل والحركة، أما الإشارة الشرطية أى الحركة من أجلها هى بالذات، التى لا تحقق أى فعل من أفعال الدور فلا حاجة إليها على خشبة المسرح. نحن بحاجة إلى الحركات التى تخلق خط الفعل المتصل، وتعبّر عن حياة الدور الداخلية. هذا، بغض النظر عن بعض الحالات النادرة عندما تكون الإشارة صفة من الصفات الشخصية. وهنا (يكفى أن يعثر الممثل من أجل الشخصية على ثلاث أو أربع حركات يتصرف بها على مسار المسرحية دون أن يفرقها بإشارات خاصة تخرجه من قناع الدور، وتوجب الشخصية التى يؤدبها»^(٧١).

ويعتمد (ستانيسلافسكي) فى اعتباره قانون التقمص واتدماج الفنان الكامل مع الدور قانوناً أساسياً لفن المعاناة على نراء الطبيعة الإنسانية الذى يجعل من «التركيبات التى يمكن تكوينها من عمليات الشعور الإنسانية تركيبات لا نهاية لها، مثلها فى ذلك مثل التركيبات من النوتات السبع فى الموسيقى»، كما يعتمد على التجربة الحياتية العميقة التى يجب أن يحصل عليها الفنان من خلال دراسته واعتراكه الحياة فى جميع ظواهرها.

ولقد أفضى سعى (ستانيسلافسكي) إلى خلق شخصية واقعية على الخشبة إلى البحث عن وسائل فنية تساعد فى تعميق هذه الشخصية، وجعلها شخصية نابضة بالحياة وقانون البحث عن التضادات الحادة هو إحدى هذه الوسائل المهمة جداً فى الفن الواقعى، وبفضل هذا القانون يظل الفنان السمات النموذجية المهمة فى الشخصية، ويربط هذه السمات

٧٠ - ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى المسجد الإلهامى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥/ص ٢٤٠.

٧١ - ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى المسجد الإلهامى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥/ ترجمة د. شريف شاكور ص ٣٤٤.

على تنوعها وتناقضاتها بالكل الواحد من خلال البحث عن التضاد القوى في منظور الدور الذى يكشف عن ماضى الدور وحاضره، طبعاً من خلال اقتران هذا المنظور بمنظور الفنان الذى يساعد على التفكير بالمستقبل من أجل الملاءمة بين قوى الفنان الداخلية وإمكاناته التعبيرية الخارجية لتوزيعهما واستخدام المادة المدخلة من أجل الدور بصورة صحيحة.

وتعتمد مفهوم المنظور عند (ستانيسلافسكى) وظيفته فى تعميق جوهر حياة الشخصية الواقعية المصورة ليرتبط ارتباطاً كاملاً بمسائل معالجة العرض المسرحي التكوينية والشكل الفني للعرض.

* * *

لا يمكن للمنظور التكويني فى العمل الفني أن يعمل بصورة صحيحة إلا إذا تضافر مع منظور الإدراك الحسى لدى المتفرج الذى يكمل عمل المنظور التكويني ويسهم فى تحديد نسبة العناصر المكونة للوحدة العضوية، فتتحقق وحدة العمل الفني الفعلية فى اللقاء الحى بين العرض والصاله.

وينطلق (ستانيسلافسكى) فى تحديد طبيعة عمل هذين المنظورين، مثله فى ذلك مثل (أرسطو) و (بوشكين) و (تولستوى) وكبار الواقعيين، من ضرورة المحافظة على مبدأ الموضوعية الذى يأخذ بعين الاعتبار مقياس الإدراك الحسى لدى المتفرج، فلا يقول الفنان فى عمله الفني أكثر مما يجب، محاولاً إخفاء شخصيته الفردية، ومحافظاً، فى الوقت نفسه على إخلاصه تجاهها طوال الوقت ليتم اكتشافها عن هذه الطريق فقط.

فهو يرى أن رمز الدور والمسرحية يكشف عن نفسه عادة بما فيه من قوة ذاتية، فكما أن الفعل المنطقي ينتج رد فعل منطقي، كذلك يسفر الخلق الفني عن إظهار فكرة المسرحية والغاية التى ينشدها. لهذا «يجب أن يأخذ الجمهور بنفسه من الشاعر والمسرح مايجبه، لا أن يوجه كطفل. وإذ يولى المتفرج المؤلف والممثل لقته، فانه يطالب بثقة بمائلة نحوه إنه لمن المهيمن أن يشرح الممثلون للجمهور ما هو واضح ومفهوم^(٧٢) ولا يعنى ذلك أنه ينبغي على المسرح تجاهل حقيقة إنه موجود من أجل المتفرج، بل يعمين على المتفرج وعلى المسرح ألا يذكرا بذلك لحظة الإبداع وتقبله. إن سر هذه العلاقة بين المتفرجين والفنانين يقرب بينهما. ويقوى ثقتهم المتبادلة^(٧٣). وبالتالي فإن الشكل الالهم للاتصال بين الممثلين

٧٢- ستانيسلافسكى «أعداد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٣٨٦.

٧٣ - المرجع السابق.

إن مطلب الصدق الفني هذا في تصوير الوسط الخارجى على الخشبة، هو الذى تطورت نحوه أفضل منجزات المصلحين الحقيقيين فى المسرح من أمثال (كريف) و (مايرفولد) و (راينهارت) إلخ، رغم ما يميز هؤلاء من سعى نحو قطع العلاقة بتقاليد الواقعية السيكولوجية فى المسرح، والبحث عن تجليد الفن المسرحى بوساطة بعث تقاليد العصور المسرحية السابقة وأساليبها، وتعتبر أبحاث (غوردن كريف) و (فيغولود مايرفولد) فى هذا الاتجاه من أهم الأبحاث التى أسهمت فى هدم مبدأ تصوير الطبيعة الدقيق الكامن فى أساس المسرح الطبيعى، وعملت على تجديد وسائل الإخراج المستخدمة فى خلق الوسط المسرحى الخارجى سواء من حيث علاقة ذلك بفن الممثل أو بتقبل الجمهور.

فكريف، لدى معالجته مسألة تناقض الفن، يصل إلى النتيجة التالية: يجب أن يتخلص المسرح من الممثل ليكون فنا. وهذا لسببين: أولهما، أنه يسمح بوقوع الحوادث الطارئة نتيجة عدم سيطرة عقله على طبيعته، فأطرافه لا تطيع عقله فى اللحظة التى تخمى فيها العاطفة^(٧٥) وثانيهما، أنه يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن^(٧٦) بيد أن (كريف) يؤمن، رغم ذلك، بضرورة العمل اليومى فى الظروف الحاضرة، أى فى ظروف تواجد الممثل، ولذلك يرى أنه لا بد من:

١ - اكتشاف قوانين للفن المسرحى من شأنها أن تخضع فن الممثل للعقل^(٧٧).

٢ - البحث عما يناقض الحياة كما تقع عليها أعيننا مناقضة تامة^(٧٨).

ولقد رأينا كيف قام (ستانيسلافسكى) بتحقيق المهمة الأولى رغم اعتقاد (كريف) قبل أن ينجز ستانيسلافسكى مهمته - بأن سر العمل المسرحى سوف يذفن معه بين أطباق الثرى^(٧٩) أى مع (ستانيسلافسكى). أما الحلول التى وضعها (كريف) للتخلص من مشكلة الربط بين الفن والواقع فقد تلخصت باتباعه طريقة «الأسلية» لإبراز الجوهر والحفاظ على التجانس مما أدى إلى تحقيق مبدأ وحدة الشكل البصرى:

٧٥ - غوردون كريف «فى الفن المسرحى» الألف كتاب، القاهرة، ترجمة درينى خشبة ص ٦.

٧٦ - المرجع السابق ص ١٠٥.

٧٧ - المرجع السابق ص ١٢٠ و ١٣٧.

٧٨ - المرجع السابق ص ٩٤.

٧٩ - المرجع السابق ص ٢٢٤.

أولاً: بوساطة اللون والكشف عن طبيعته التناقضية. فمن أجل إخراج مسرحية «مكبث» مثلاً، كان يكفى - فى رأيه - أن نرسم للروح بالضباب ونكسبه اللون الرمادى مع تدرجاته، وللإنسان بالصخرة ونكسبها اللون البنى وتدرجاته أيضاً. أما فى «هاملت» فنحن نعرف أنه اكتفى فى تصميم لوحة العرش، مثلاً، باللون الذهبى مستخدماً الإضاءة فى إعطاء اللون الأسود التناقض له.

ثانياً: بوساطة ادخال المركبات المعمارية ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة المسرح. والاعتماد على خيال المتفرج فى استكمال التلميحات التى ترمز إليها، كاستعمال الحواجز البسيطة المثناة التى يمكن وضعها على خشبة المسرح بأوضاع لا حصر لها، فتوحى بتركييب معمارية مختلفة يستكمل المتفرج بناءها فى خياله، وليصبح بذلك المتفرج واحداً من المشتركين الفعليين فى العرض.

ولقد كان (كربنغ) يعتقد أن الخطوط والألوان والإيقاع هى قلب المشهد النابض أما الفعل المسرحى فكان غالباً ما يفهمه على أنه حركة خارجية يقوم بها الممثل.

ولقد قامت انطلاقة (مايرخولد) الأولى فى إصلاح خشبة المسرح أيضاً - كما هو الأمر عند كربنغ - من خلال التركيز على الفعل المسرحى باعتباره حركة خارجية يقوم بها الممثل. فهو رغم اعتباره أن «الممثل هو العنصر الرئيسى على الخشبة، وأن كل ما هو خارج عنه مهم بقدر ما هو ضرورى له فى العمل»^(٨٠) قد انطلق من مقولة (الكلمة - الحركة) وطرح على أساسها مبدأ (الحركة - المصور)، هذا المبدأ الذى «يعتبر الحركة موسيقى بلاستيكية ورسماً خارجياً للمعاني»^(٨١).

ويتوصل (مايرخولد) من خلال تركيزه على مقولة (الكلمة - الحركة) إلى توزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز والفريسك الجدارية. فهو من أجل التركيز على حركة الممثل، وتجنب التناثر المجهود بين الجسم الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة والرسم ذى البعدين، يجعل الحلفية واحدة ويفصلها عن مقدمة المسرح: «فما دام الجسم الإنسانى والملحقات المسرحية من حوله.. ذات أبعاد ثلاثة.. فإنه يجب الاعتماد فى المسرح، حيث الممثل هو

٨٠ - ميخائيل مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيروت ١٩٧٩ - ترجمة شريف شاكر الكتاب

الثانى ص ١٨٠.

٨١ - المرجع السابق الكتاب الأول ص ٦٤.

الاساس، على مايقدمه لنا الفن البلاستيكي لا فن الرسم^(٨٢) وهكذا يخرج (مايرخولد) بالنتيجة التى توصل اليها (كريفغ)، أى أن «أسلوب التعبير فى المسرح يجب أن يكون معماريا خلافا للأسلوب التصويرى السابق»^(٨٣)، ويحدد (مايرخولد) نتيجة لذلك طريقتين لتوزيع الناس على خشبة المسرح: الطريقة البسيطة (من حيث علاقتها بالخلفية التصويرية البسيطة) والطريقة النحبة (دون ديكورات بالمعنى المالكوف).

ويعترف (مايرخولد) بأنه أخذ مبدأ نحبة الجسم بوصفه أساسا لفن الممثل عن نظرية (فاغنر) فى التحويل البلاستيكي التى صاغها هذا الأخير بقوله: «لن توجد البلاستيكا الحقيقية إلا عندما تتحول العزلة الرهيبه لهذا الإنسان الوحيد المصنوع من الحجر إلى كثرة لا نهائية من الناس الأحياء»^(٨٤).

ورغم أن (مايرخولد) يرى فى (ريتشارد فاغنر ١٨١٣ - ١٨٨٣) أول الذين انتبهوا إلى أهمية (البروسينيوم) • فى إظهار الأجسام بصورة مكبرة، يعتقد فى الوقت نفسه - أن (فاغنر) قد قبل خشبة المسرح على علاقتها من الناحية التكنيكية. ولذلك يقترح:

أولا: التخفيف من عيوب مسرح العلبة بإزالة الستار، وتحويل المستوى المتناخم لمقدمة المسرح إلى قاعدة من أجل عرض المجموعات عليها، وانخضاع الجادة الخلفية الموجودة فى العمق للمهمة التصويرية وجعلها خلفية صالحة للأجسام الإنسانية وحركتها.

ثانيا: تشييد بناء مسرحى جديد ينطس فيه الجمهور فى ظروف واحدة «لأن المسألة تكمن، قبل كل شئ، فى وضع المتفرج بحيث يسهل «إدخال» إلقاء العرض المسرحى فيه بقوة». ويتحقق ذلك - حسب رأى مايرخولد - إذا جلس الجمهور جلسة ينظر الجميع فيها بحمل إلى أسفل، لأن هذا الوضع سيساعده على تمييز وحدة التكوينات. من هنا نشأت رغبة (مايرخولد) فى أن يبقى (البروسينيوم) وحده مكانا للفعل المسرحى، حيث يمكن جعله مكانا دائريا أو مربعا أو مثلثا أو يضاوبا وذلك تبعاً للوظائف التكوينية التى يحددها المخرج باعتباره مؤلف التصميم الراهن.

ويرى (مايرخولد) أن (البروسينيوم) يضع الممثلين أقرب مايمكن إلى المتفرجين، ويحرر الممثل من التفاصيل البيئية المعارضة، ويعطيه حرية أكبر فى التعبير المرهف، ويساعد صوته

٨٢ - المرجع السابق ص ٧٩.

٨٣ - المرجع السابق ص ٨٠.

٨٤ - المرجع السابق ص ١٠١.

فى إعطاء تلوينات أدق، ويرفع من درجة تقبل الجمهور له، بحيث يبدو كأنه يمحو الحد الفاصل بين هذا الأخير والممثلين.

وهكذا نجد أن (مايرخولد)، انطلاقاً من مقولة (الكلمة - الحركة) يصل إلى إصلاح خشبة المسرح من الناحية الخارجية، وإلى تغيير الوسط المحيط بالممثل باعتباره العنصر الرئيسى على الخشبة تغييراً جديراً. وبذلك يكون قد حقق جنباً إلى جنب مع (غوردون كرينغ) وغيره من المصلحين الحقيقيين فى المسرح، حلم (ستانيسلافسكى)، ومهد لخلق «خلفية منظرة صحيحة لا تمرق العمل الروحى للمقد للمثل، بل تساعده على جلاء هذا العمل وعرضه فى أحسن صوره» (٨٥).

ولم يقتصر (مايرخولد) على تغيير الوسط المحيط بالممثل على الخشبة تغييراً جديراً فحسب، بل تمدى ذلك إلى الأشياء التى تقع بين يديه أيضاً. لقد لاحظ أن الأشياء تلعب دوراً جوهرياً فى حياة المسرحية. فالمندبل المفقود هو المفتاح المؤدى إلى مسرحية «عطيل»، والسوارة إلى «الحفلة التكريمة» * والديوس الماسى إلى ثلاثية لايد من ربط الممثل بملاقة متبادلة مع الأشياء بحيث تبدو هذه الأخيرة وكأنها بمثت فيها الحياة، وأصبحت من لحم ودم (٨٦).

ورغم أن (مايرخولد) يشير إلى تعلمه هذا للبدأ على يد أستاذه (ستانيسلافسكى) الذى سلحه بالقوانين التى تحكم العلاقات للتبادلة بين الممثل والمخرج والمتعلقة بفن الميزانسين والاداء بوساطة الأشياء إلا أن وصول «مايرخولد» إلى اكتشاف هذا للبدأ كان محكوماً أيضاً أيضاً باتجاهه الأساسى، وهو الوصول إلى الجوهر السيكولوجى عن طريق الحركة، هذا الاتجاه الذى يحدد أكثر نجاحات (مايرخولد) الإبداعية فى خطته الإصلاحية لفن المسرح. إن المقولة الثانية التى انطلق منها (مايرخولد) فى الاتجاه المذكور هى (الحركة - الفكرة). فالمهمة الرئيسية هى فى «فهم الهدف الأساسى من العرض... وإدراك هدف كل

٨٥ - ستانيسلافسكى «حياتى فى الفن» ترجمة دهنى خشبة.

* مسرحية الشاعر الروسى الكبير ليرونتوف.

٥٥ الكساندر سوغروف - كوكيلين (صور من الماضى) منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٦ ترجمة دكتور شريف شاكر.

٨٦ - فيسغولود مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيروت ١٩٧٨ / ترجمة د. شريف شاكر. الكتاب الثانى ص ١٠٤.

دور مسرحى واتجاهه السياسى (بالمعنى الواسع للكلمة)^(٨٧) وبالتالي فإنه «لدى معالجة الشخصيات والتشكيلات الحركية، لابد من مبرر للحركة فيكون مرتبطا بفكرة العرض المسرحى وسيكولوجية الشخصية الراهنة»^(٨٨).

إن ربط الحركة بفكرتها هو الذى جعل (مايرغولد) يبحث عن مبرر الحركة السيكولوجى. ولما كانت كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعاً بعمليات فيزيولوجية، فإن العثور على عدد من الأوضاع والحالات الفيزيولوجية سيولد - فى رأيه - «نقاط استنفارة» تستقطب هذه المشاعر أو تلك، وبذلك تتوافر لنا المقدمة الفيزيولوجية الضرورية لنشوء الشعور^(٨٩).

على هذه الصورة يقترب هذا الفنان المبدع من البناء العظيم الذى شيدته (ستانيسلافسكى) لمسرح الواقعية الحية، لا بل يسهم جنباً إلى جنب مع أستاذه الكبير فى رفع هذا البناء الشاق وتقوية الدعائم التى يقوم عليها.

والحق أن (ستانيسلافسكى)، قد تفهم بعمق تجربة أسلافه ومعاصريه من المسرحيين الروس والعالميين. وراح يركب عناصر الفن المنفصلة التى لا يمكن لها - حسب قوله - أن تؤدى أغراض الخلق الفنى وهى متفرقة إلا بمقدار ما يستطيع الإنسان الانتفاع من تنفسه بعناصر الهواء متفرقة. لقد جمّع (ستانيسلافسكى) فى تأدية مهمته التاريخية هذه، وهذا ما أوجد مناخاً ملائماً لنمو مسرح واقعى حى، تتوافر فيه جميع الشروط الضرورية لتحقيق عملية الخلق والإبداع.

د. شريف شاكر

دكتوراه فى الإخراج المسرحى

٨٧ - المرجع السابق ص ١٦١ - ١٦٢.

٨٨ - المرجع السابق ص ١٦٤.

٨٩ - المرجع السابق ص ٣٢.

الإهداء

أهدي كتابي إلى تلميذتي المفضلة ومعلمتي المحبوبة،
ومعاونتي في جميع أبحالي المسرحية، الوفية والمخلصة أبداً
ماريا بتروفنا ليلينا.

مقدمة

«١»

لقد وضعت خطة تأليف عمل ضخيم في فن الممثل (يطلق عليه اسم منهج ستانيسلافسكي) يقع في عدد من المجلدات.

المجلد الأول: هو الكتاب الذي صدر بعنوان «حياتي في الفن»، وهو بمثابة مدخل أو مقدمة لهذا العمل.

المجلد الثاني: هو هذا الكتاب الذي يبين أيلينا: «إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية».

وسأبشر عما قريب بوضع مجلد ثالث، يتناول «إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي»، وسأخصص مجلدا رابعا، لعملية «إعداد الدور المسرحي».

وكان ينبغي أن أصدر مع هذا الكتاب كتابا مساعدا من نوع المسائل، يتضمن عددا كبيرا من التمارين لاستخدامها في «التدريب».

يبد أنى لا أفعل ذلك الآن، حتى لا أشتغل عن خطة عملي الأساسية التي اعتبرها أكثر جوهرية وأشد إلحاحا.

ولسوف أقوم بوضع كتاب المسائل المساعد فور الانتهاء من نقل أسس «المنهج» الرئيسية.

ولا يتحمل هذا الكتاب، أو الكتب التالية، الصفة العلمية. إذ أن الهدف منها هو عملي محض، وهي تطمح إلى نقل ما علمتني إياه الخبرة الطويلة بوصفى مثالا ومخرجا ومربيا.

وأنا لم أبتكر المصطلحات التي استخدمتها في هذا الكتاب، بل أخلقتها من الممارسة العملية، ومن الطلبة ومن الممثلين المبتدئين أنفسهم، فلقد كانوا يجدون تسميات لفظية لأحاسيسهم الإبداعية في مجرى العمل نفسه. وهذا ما يجعل مصطلحاتهم ذات قيمة خاصة من حيث قربها من المبتدئين وفهمهم لها.

لذا، لا نحاولوا البحث فيها عن جذور علمية، فحين لدينا قاموس مسرحي خاص بنا، ومصطلحات تمثيلية خاصة صاغتها الحياة نفسها. حقا إننا نستخدم كلمات علمية أيضا من قبيل «اللاوعي» و«الحس» بيد أننا لا نتطلبها بالمعنى الفلسفي، بل بمعناها الحيائي البسيط. وليس فنيّا أن لا يلقى ميدان الإبداع المسرحي اهتماما من العلم، وأن يظل بعيدا عن البحث، فلا تعطى لنا الكلمات التي نحتاج إليها في الممارسة العملية. لهذا اضطررنا إلى البحث عن مخرج بوسائل «منزلية» خاصة بنا إذا صح التعبير.

وتكمن إحدى المهام الرئيسية التي يستهدفها «المنهج» في إثارة إبداع الطبيعة المضوية وعقلها الباطن استثارة طبيعية.

وهذا ما يجرى الحديث عنه في القسم الأخير من هذا الكتاب. وينبغي أن يحظى هذا القسم بانتباه خاص، لأن فيه جوهر الإبداع و«المنهج» كله.

يجب أن نتحدث عن الفن بكلمات بسيطة وواضحة، أما الكلمات المعقدة فترعب الطالب. إنها تستثير العقل منه لا القلب. وبسبب من هذا يضبط الأذن الإنساني في لحظة الإبداع على عاطفة الفنان وعقله الباطن الذي يضطلع بدور مهم في اتجاهنا الفني.

ولكن أن نتحدث ونكتب «بوساطة» عن عملية الإبداع المعقدة أمر صعب، فالكلمات محدودة جداً وخشنة في التعبيرها عن الأحاسيس اللاواعية الجامعة.

هذه الشروط هي التي دفعتني إلى البحث عن شكل خاص لهذا الكتاب من شأنه أن يساعد القارئ على الإحساس بما يجري الحديث عنه في الكلمات المطبوعة. وسوف أحاول بلوغ ذلك بوساطة الأمثلة للمبرة ووصف العمل المدرسي الذي يقوم به الطالب خلال التدريبات والارتجالات.

لماذا ما نجحت وسيلتي، فإن الكلمات المطبوعة سوف تنتعش وتنض بمشاعر القراء أنفسهم. وسيتاح لي، عندئذ، أن أشرح لهم جوهر حملنا الإبداعي، وأسس التقنية السيكلوجية.

٢٦

إن معهد الدراما الذي أتحدث عنه في الكتاب، والفلس الذين ينشطون من خلاله غير موجودين في الواقع.

فالعامل فيما يسمى و «منهج متاتيسلافسكي» قد ابتدأ منذ زمن بعيد. في البداية لم أكن أدون ملاحظاتي من أجل الطبع. بل من أجل أن أمد نفسي بالعمق في البحث الذي كنت أقوم به في مجال فننا وتقنيته السيكلوجية. ومن اليمهى أن تعود العبارات والأمثلة التي استعملت بها من أجل الإيضاح إلى زمن ما قبل الحرب الفابية (١٩٠٧ - ١٩١٤).

ولقد تراكمت لدى مع مر الزمن، مادة ضخمة خاصة بـ «المنهج» ووضعت هنا الكتاب من تلك المادة.

ولو أني رغبت في إجراء تعديلات على شخصيات الكتاب، لكان ذلك أمراً عسيراً، ولتطلب وقتاً طويلاً. والأصعب من هذا موازنة الأمثلة وبعض العبارات المأخوذة من الماضي مع بيئة الناس السوفيات وطبائهم الجديدة مما كان سيضطرني إلى تغيير الأمثلة والبحث عن عبارات أخرى وهذا أكثر تعقلاً ويتطلب وقتاً أطول.

يبد أن لا علاقة لما أكتب عنه في كتابي بعصر ما، أو بأناس عصر معين، وإنما هو مرتبط بالطبيعة العضوية ذات التكوين الفني عند جميع الناس، ولدى مختلف القوميات والمصور.

ولقد جرت لنفسي متعمدا تكرار بعض الأفكار التي أعتبرها أفكارا مهمة. فأرجو أن يعزني القراء على هذه اللجاجة.

٧٠

وفي الختام، يسعدني أن أقدم شكرى إلى هؤلاء الذين ساعدوني، بشكل أو بآخر، في إنجاز هذا الكتاب، سواء بتقديم النصح والإرشاد أو بتقديم المواد الضرورية..

ولقد تحدثت في كتابي «حياتي في الفن» عن الدور الذي لعبه في حياتي الفنية كل أمن أساتنتي الأوائل (غ. ن. فيدوتوف)، (٦. ف. فيدوتوف)، (ن. م. ميديفدوفا) (ف. ب. كوميسار جيفسكي)، الذين علموني منذ الخطوات الأولى كيفية التعامل مع الفن، وكذلك تحدثت ثمة عن الدور الذي لعبه من خلال العمل المشترك زملائي في مسرح موسكو الفني الذين علموني الشيء الكثير مما أعتبره في غاية الأهمية، وفي مقدمتهم (نيمروفيتش وانتشنكو)

لقد كنت ومازلت أفكر بهم بامتنان خالص. لاسيما الآن عند صدور هذا الكتاب. وإذا انتقل إلى من قدم لي العون في تطبيق مايسمى «المنهج» ووضع هذا الكتاب وإصداره، أتوجه، قبل كل شيء، نحو صاحبي الوفيين ومساعدتي المخلصين في مجمل نشاطي المسرحي. فلقد بدأت معهما عملي الفني في سنى الشباب المبكرة، وهأنذا أتابع معهما أيضا خدمة قضيتي الآن، في الشيفوخوخة. إني أتحدث عن (زس. سوكونوفا) و (ف. س. الكسييف) الحائزين على جائزة استحقاق الدولة، واللذين قدما لي العون في تحقيق مايسمى «المنهج».

وأذكر بامتنان وحس كبيرين صديقي المرحوم (ل. آ. سوليرجيتسكي)، فهو أول من اعترف بتجاربي الأولية في «المنهج» وساعدني في صوغه وتحقيقه في المرحلة الابتدائية، كما شجعتني في لحظات الشك وثبوت العزيمة.

ولقد قدم لي عونا كبيرا في تحقيق «المنهج» وفي وضع هذا الكتاب، المخرج والمربي في مسرح الأوبرا المسمى باسمي * (ن.ف. ديميدوف). فلقد قدم إليّ إرشادات ومواد وأمثلة قيمة، كما أبدى رأيه في الكتاب، وكشف لي عن أخطاء وقعت فيها، وإني لأشعر بالسرور إذ أعبر له عن امتناني العميق.

وأقدم أيضا شكرى الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (م.ن. كيدروف)، الحائز على جائزة الاستحقاق على مساعدته في تحقيق «المنهج»، وعلى إرشاداته وانتقاداته لدى قراءته مخطوطة هذا الكتاب.

كما أقدم امتناني الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (ن.آ. بودغورنى) الحائز على جائزة الاستحقاق الذى زودنى بإرشاداته لدى مراجعته مخطوطة الكتاب.

وأخيرا أقدم بامتناني العميق إلى (ى.ن. سيميونوفسكايا) التى أعطت على عاتقها ذلك الجهد الكبير فى تحرير هذا الكتاب، وقامت بعملها المهم بموهبة واضطلاع فائق.

كوتستاتين ستانيسلافسكى

* مسرح ستانيسلافسكى الأوبرالى.

توطئة

فى .. شباط عام (١٩٠٠) ، وفى مدينة (ن) حيث كنت موظفاً، ذهبت مع أحد الأصدقاء وشخص آخر من يكتبون بوساطة الاعتزال إلى محاضرة عامة كان يقرأها الممثل والمخرج والمربى الشهير (أركادى نيكولايفتش تورتسوف). هذه المحاضرة هى التى قررت مصيرى. فقد تولد فى داخلى هوى جارف نحو الخشبة. ولنا الآن أحد المقبولين فى المدرسة التابعة للمسرح. وسأبدأ عما قريب دروسى مع (أركادى نيكولايفتش تورتسوف) نفسه، ومع مساعده (إيفان بلاتونوفيتش - رحمانوف).

إن سعدتى لا حدود لها، فأنا قطعت صلتى بالحياة القديمة ووقفت على طريق جديد. ولكنى على أية حال سوف انتفع بشئ ما من الماضى كالاختزال مثلاً.

وبالفعل، ماذا لو أنى قمت بتسجيل جميع الدروس واختزلتها قدر الإمكان؟ عندئذ، سأحصل على كتاب مدرسى كامل! وسوف يساعد هذا الكتاب فى استرجاع ما قد تم إنجازاه! بعدئذ، عندما أصبح مثلاً، ستكون هذه التسجيلات بالنسبة لى بمثابة البوصلة فى لحظات العمل الصعبة.

لقد حسمت الأمر: سأقوم بالتسجيل وأجعله على شكل دفتر مذكرات (٥)

* يعرض (ستانيسلافسكى) منهجه من الآن فصاعداً على شكل دفتر مذكرات ينظمه الطالب للزفانوف الذى يسجل دروس تورتسوف بوساطة الاعتزال. وفى ممارسة (ستانيسلافسكى) العملية كثيراً ما كانت تقدم تسجيلات الطلبة فى المحاضرات والبروفات مواداً إضافية تسهم فى تكوين أقسام المنهج، فمن نجد فى دفتر مذكرات (فانتانوف) على سبيل المثال التسجيل التالى ١٥٤ أثار عام ١٩١١. الصفت بالمسرح الفنى. حصة (كس ستانيسلافسكى) =

١. الهواية السطحية*

... .. عام (..) ١٩

انتظرنا درس تورستوف اليوم ونحن نرتعد رعباً. بيد أن أركادى نيكولا يفتش جاء إلى حجرة الدراسة واكتفى بأن أعلن إلينا نبأ لم نكن نتوقعه: إنه يحدد لنا موعداً لعرض نأدى فيه مقتطفات نختارها بأنفسنا من بعض المسرحيات. ويجب أن يقوم هذا العرض على خشبة المسرح الكبيرة بحضور جمهور من المتفرجين، وأعضاء الفرقة، وإدارة المسرح الفنية. ويريد أركادى نيكولا يفتش أن يرائنا متواجدين في ظروف عرض مسرحي، أى على الخشبة، ومن حولنا المناظر المسرحية، وقد وضعنا الماكياج، وارتلينا الزى المسرحي، ووقفنا أمام أعضاء المسرح الأمامية المشتتة. إن عرضاً كهذا - في رأيي - هو القادر وحده على أن يعطي تصوراً حقيقياً عن مستوى لياقتنا المسرحية.

وتسمر الطلاب في حيرة من أمرهم: أيطلب منهم أن يقدموا عرضاً في مسرحنا؟ إن هذا لتجديف وامتهان للفن! ولقد كان يودى أن أتوجه نحو أركادى نيكولا يفتش فأطلب

= الثانية. وبعد أن راجع (ك.س.) الدفتر الذي سجلت فيه المحاضرة الأولى قال لي: أحسنت. كيف استطعت ذلك؟ أنت متخصص بالاختزال. ولقد كتب (فاختانوف) في تسجيل آخر بتاريخ ٢١ آب يقول إن (ك.س.) طلب منه في تدريبات «هاملت» أن يسجل مايقوله (د.ف. فاختانوف) مذكرات، رسائل، مقالات. فليستغاث ١٩٣٩ ص ١٢ و (١٥).

* dilettante (إيطالي) الهوى السطحي، مأخوذة من اللاتينية delecto وتعني: أمتع وأسلي والهواية السطحية تعني الاشتغال بمجال ما من العلم أو الفن دون إعداد تخصصي، وفي حال معرفة سطحية بالموضوع.

منه نقل العرض إلى مكان آخر يكون أقل إلزاماً بالنسبة لنا، ولكنه كان قد خرج من الصف قبل أن أتمكن من طلب ذلك.

والغيت الحصة. وخصص وقت الفراغ لاختيار المقتطفات.

واستدعيت مشروع أركادى نيكولايفتش مناقشات حادة. ولم يرحب به هادئ ذي بدء سوى عدد قليل جداً. فقد تحمس له على نحو خاص فتى فى مقتبل العمر، رشيق القامة، سبق له - كما سمعت - أن أدى بعض الأدوار فى أحد المسارح الصغيرة بدهى غوغوركوف، وفتاة جميلة، فارعة القوام، شقراء، مثقلة تدعى فيليامينوفا، وكذلك فتى قصير القامة صخاب، كثير الحركة اسمه فيوتسوف.

يبد أنه لم يمض وقت قليل حتى أخذ الآخرون يستادون تدريجياً على فكرة العرض المقبل، وراحت تثمغ فى الخيال أنوار الخشبة المرحية، وسرعان ما أخذ العرض يبدو لنا ممثلاً ونافعا، لا بل ضرورياً أيضاً. أما القلب فكان يشتد وجيه لدى التفكير بهذا العرض.

فى أول الأمر كنا - شوستوف وبوشين وأنا - متواضعين للغاية. فلم نذهب أحلامنا أبعد من مسرحيات (الفودفيل) أو الكوميديات الخفيفة. كان يبدو لنا أننا لن نقوى على غير هذا النوع من المسرحيات. أما حولنا، فكانت تتردد بالتدريج وثقة متزايدة فى البداية أسماء الأديباء الروس مثل (غوغول) و (أوستروفسكى) و (تشيفخوف)، ومن ثم أسماء الأديباء العالميين المباشرين. ودون أن نلاحظ تغلينا عن موقفنا المتواضع ورؤيتنا الرغبة فى أداء قطعة رومانسية أو مقتطف من مسرحيات الزى أو المسرحيات الشعبية... ولقد استهوتنى شخصية (موتسارت)، فى حين أخذ بوشين يفكر بيلور (ساليرى)، وشوستوف بدور (دون كارلوس). بعد ذلك أخذنا نتحدث عن (شكسبير)، ووقع اختيارى أخيراً على دور (عطيل). ولقد توقفت عند هذا الدور، لأن مؤلفات (بوشكين) لم تكن فى حوزتى على عكس مؤلفات (شكسبير): لقد تملكنتى حمية كبيرة وحاجة قوية للشروع بالعمل على الفور، بصورة لم أهد معها قادراً على إضاعة الوقت فى البحث عن كتب. ولقد أخذ شوستوف على عاتقه أداء دور (ياغو).

وفى اليوم نفسه أخبرونا أن يوم الغد هو موعد تدربنا الأول.

وعندما عدت إلى البيت أوصدت على نفسى باب غرضتى. تناولت نسخة من مسرحية عطيل وجلست على الأريكة جلسة مريحة، ثم فتحت النسخة بنوع من المهابة، وشرعت

فى القراءة. وفجأة، على غير إرادة منى بدلت الأذرع والأرجل والوجه بالحركة. ولم أتمكن من أن أمسك نفسى عن الخطابة. وفى الحال ألقىت بين يدى قصاصة ورق عاجية كبيرة سرعان ما ألقيتها فى حزامى كما يثبت الخنجر، وحلت منشقة ذات ور كثيف محل مندبل الرأس (الكوفية)، وقام ممسك ستار التافذة المبرقش بدور المصاصة (البريم). وصنعت من ملأء السرير والبطانية ما يشبه القميص والعباءة. كما استحالت المظلة إلى بطقان*.

ولم يعد ينقصنى سوى الترس. فذكرت أن لمة صينية كبيرة موجودة فى غرفة الطعام المجاورة خلف الخزنة يمكن لها أن تحل عندى محل الترس. وهكذا اضطرت إلى القيام بحملة.

وما أن تدججت بالسلاح حتى شعرت أنى محارب أصيل، عظيم الشأن، جميل الطلعة، بيد أن مظهرى العام كان مظهر رجل معاصر متمدن، بينما (عطيل) هو رجل افريقى! ويجب أن ينطوى فى أعماقه على ما يشبه النمر. ولكى أجد السمات التى يتميز بها سلوك النمر، قمت بعدد من التدريبات: قطعت الغرفة بخطوات متزلفة حلزة متاورا فى الممرات الضيقة بين قطع الأثاث. اختبأت خلف الخزنة فى انتظار الضحية. اندفعت من الكمين بولبة واحدة وهجمت على العدو للتخيل الذى حلت محله الوسادة، ثم خفقه وألقىته تحتى على طريقة النمر. بعد ذلك صارت الوسادة بالنسبة لى (ديدمونة). عانقتها بشغف. قبلت يدها التى مثلتها الزلوبة للملودة من غطاء الوسادة. أبعدتها عنى باحتقار ثم عانقتها من جديد، ثم خفقتها وكبكت على الجثة المتخيلة. وفى هذا كله كنت أجمع فى أداء بعض الملحظات نجاحا فائقا.

واشتغلت على هذا المنوال ما يقرب من خمس ساعات دون أن ألاحظ ذلك. طبعاً لن تفعل هذا مرضحاً! فالساعات لا تبدو دقائق إلا فى حالات الحماسة الفنية. وهذا برهان قاطع على أن الحالة التى عشتها كانت من الإلهام الحقيقى!

وقبل أن أنضو الزى عنى، انتهزت فرصة نوم جميع من فى البيت آنذاك، وتسلمت إلى الدهليز حيث كانت المرأة الكبيرة. أشعلت النور وألقىت نظرة على نفسى. لقد رأيت مالم

* البطقان: السيف المذهب ذو الحتين.

أكن أتوقعه أبدا. فالأوضاع والإشارات التي كنت قد عثرت عليها أثناء العمل لم تكن كما تصورتها. زد على ذلك: فقد كشفت المرأة في هيئتي عن زوايا حادة وخطوط بشعة لم أكن أعهد لها في نفسى سابقا. وبسبب من خيبة الأمل هذه خمد نشاطى كله على الفور.

١٩ عام (..) ١٩

استيقظت اليوم متأخرا جدا عن العادة. ارتدبت ملابسى بسرعة وهرعت إلى المدرسة وعند دخولى قاعة التدريبات، حوث كان الجميع فى انتظارى، سطر على الخجل، وبدلا من الاعتذار صدرت عنى جملة غبية لا معنى لها. فقد قلت:

- يبدو أنى تأخرت بعض الشيء.

حدجنى رحمانوف بنظرة عتاب طويلة ثم قال:

- الجميع هنا جالسون، ينتظرون بأعصاب مشدودة، بملوهم الغيظ، أما أنت فلهذا لك أنك لم تفعل سوى أن تأخرت بعض الشيء! لقد جاءوا جميعا إلى هنا مستشارين بما ينتظروهم من عمل، أما أنت فقد تصرفت بطريقة أفقدتى الرغبة فى العمل معكم. إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة فى الإبداع، بينما قتل هذه الرغبة هو من أسر الأمور كيف تسمح لنفسك بتعطيل عمل جماعة بأكملها؟ إن احتراصى للعمل الذى تقوم به لهو أكبر من أن يجعلنى أسمح بمثل هذه الفوضى. لهذا، اعتبر نفسى ملزما بأن أكون فى العمل الجماعى صارما صرامة عسكرية. فالممثل ليس أقل من الجندى فى وجوب خضوعه لنظام كأنه من حديد. سوف أكتفى هذه المرة بتوجيه توبيخ إليك دون أن أسجله فى دفتر التدريب اليومى. ولكن يجب أن تعتذر الآن وعلى الفور من الجميع، على أن تكون القاعدة فى المستقبل هى حضور التدريب قبل ربع ساعة من بدائته وليس بعد.

ولكن رحمانوف لم يرغب فى بدء العمل. فالتدريب الأول - حسب رأيه - هو هذا الحادث الذى وقع فى حياتنا الفنية، ويجب أن نحفظ له فى أنفسنا أعمق الأثر. فلقد أفسد تأخيرى التدريب الأول، وهذا فى حد ذاته يجب أن يكون تدريبا خاصا من نوعه بالنسبة لنا ولنعوض فى تدريب الغد ما فاتنا فى تدريبنا الأول الفاشل. وخرج رحمانوف من الصف.

على أن الحادث لم يته عند هذا الحد، فقد كان في انتظارى «حمام» آخر أدخلته من زملايى بزعامة غوفوركوف. هذا «الحمام» كان أشد من سابقه، واعتقد أنى بعده لن أنسى أبدا لتدرب اليوم الذى لم نغم به.

عقدت العزم على أن أوى إلى فراشى مبكرا فقد خفت بعد هزة اليوم وخيبة أمل البارحة أن أنقل نفسى بالدور. ولكن بصرى وقع على قطعة من الشوكولا، فمن على بالى أن أدعكه بالزبدة وهكذا حصلت على مادة بنية اللون فرشتها على وجهى بسهولة وصرت أشبه برجل مغربى. ولقد بوقت أسنانى وأخذت تبتدئ بسبب تضاد لونها مع لون البشرة السمراء، أشد نصوعا. ولقد تمتعت ناظرى بهرقتها وأنا أجلس أمام المرأة، وقطعت كيف أظهرها، وكيف أحرك عيني حتى يظهر بياضها.

وحتى أدرك قيمة الماكياج وأقدره حق قدره، كان لا بد من ارتداء الزى. وعندما فعلت ذلك ظهرت لدى رغبة فى الأداء. ولم أعثر على شئ جديد، بل كررت ماضعته بالأمس بعد أن فقد كل شئ حدثه. على أنى قد تجمعت فى رؤية المظهر الخارجى الذى سيكون عليه (عطيل) وهذا شئ مهم.

حضرت اليوم للمرة الأولى للتدرب قبل بدائته بوقت طويل. ولقد اقترح علينا رحمانوف أن نرتب الغرفة ونوزع الأثاث بأنفسنا. ولحسن الحظ أن شوستوف وافق على اقتراحاتى كلها لأن الناحية الخارجية لم تكن لثهمه. أما أنا فقد كنت مهتما جدا بأن يتم وضع الأثاث بصورة أستطيع معها التحرك فيه كما لو كنت فى غرضى. وإلا فإنه لن يكون فى استطاعتى استدعاء الإلهام. بيد أنى، رغم هذا، لم أتمكن من بلوغ ماكنت أصبو إليه، فأنا لم أفعل سوى أن حاولت جهدى الإيمان بأنى موجود فى غرفتى. ولم يقتضى ذلك، بل أعاقنى عن الأداء.

كان شوستوف يعرف النص كله عن ظهر قلب، أما أنا فقد كنت مضطرا إلى قراءة الدور فى دفتر صغير، وإلى إعطاء كلماتى أحيانا معنى قريبا مما انطبع فى ذاكرتى. والغريب فى الأمر أن النص لم يسعفنى بل كان يعيقنى، ووددت لو أنى تخليت عنه أو اختصرته، إلى النصف. ولم تكن كلمات الدور وحدها تقيد حركتى التى كنت قد تمت بها فى أثناء احتمالات المنزل، بل أفكار الشاعر والافعال التى أشار بها أيضا.

ومما زاد انزعاجي أنني لم أكن أتبين صوتي. زد على ذلك حقيقة عدم انسجام الميزانسين والشخصية التي كانت قد ترسخت لدى في أثناء العمل في المنزل. وعلى سبيل المثال كيف يمكن إدخال تكشيرة الأسنان القوية وإظهار بياض الأعين وسلوك الشر - هذه الوسائل التي كنت اعتدى بها في الدور - إلى المشهد الإبداعي الهادئ نسبياً الذي يدور بين (هاغو) و (عطيل)؟!

ولكني لم أنجح في التخلص من الوسائل التي كنت أستخدمها في أداء البربري، ولا عن الميزانسين الذي وضعته لعلم توافري أي بديل آخر لدي. كنت أقرأ نص الدور قراءة خاصة، وأقوم بأداء البربري على نحو خاص دون أن يكون ثمة علاقة بين الكلمات والأداء لقد كانت الكلمات تعوق الأداء، والأداء يعوق الكلمات. إنها حالة من التناظر التام تبحث على الانزعاج.

ولم أعشر على جديد عندما عدت إلى أداء الدور في المنزل حيث رحبت أكرر الشيء القديم الذي لم يعد يدخل السرور إلى نفسي. وبالفعل، ما معنى هذا التكرار في الأحاسيس والوسائل؟ ولم تعود هذه، أي تخصني أم تخص المخرى المتوحش؟ ثم لماذا يكون أداء البارحة أشبه بأداء اليوم، وأداء اليوم شبيهاً بأداء الغد؟ أم أن خيالي قد نضب وفرغت ذاكرتي من المادة الضرورية للدور؟ لماذا كنت أعمل بنشاط لدى بدء العمل ثم أخذت أراوح في مكاني؟

وبينما كنت أقلب الأمر في رأسي على هذا المنوال توافد أصحاب الدار إلى الغرفة المجاورة لاحتساء الشاي مما اضطرني ذلك إلى تغيير مكاني من الغرفة وإلقاء كلمات الدور بأخفض صوت ممكن حتى لا أجتنب انتباههم نحوي. ولشد ما كانت دهشتي كبيرة عندما تبينت أن هذه التغيرات الطفيفة قد بعثت الحياة في نفسي، وأرغمتني على الوقوف من الأودات ومن الدور نفسه موقفاً جديداً.

ولقد اكتشفت السراً! أنه يمكن في عدم جواز البقاء طويلاً عند نقطة واحدة وتكرار ما جرت مرفقه من كثرة الاستعمال إلى ما لا نهاية.

وها نذا أقدر: سأدخل في تدريب الغد شيئاً من الارتجال: سواء إلى الميزانسين، أو إلى تفسير الدور، أو إلى طريقة معالجته.

١٩ ... عام (..)

فى تدريب اليوم، أدخلت بدءا من المشهد الأول الارجتال التالى: فبدلا من أن أسير جلست وقررت أن أودى الدور دون إشارات أو حركات نابذا جميع تصغيرات الوجه التى كنت أقوم بها. فماذا حدث؟ ضمت منذ الكلمات الأولى وأضمت النص والنبرات المأكوفة وتوقفت. ولقد اضطررتى هذا إلى العودة بسرعة إلى الميزاتسين وتمط الأداء السابقين. وأغلب الظن أنى لن أتمكن من التخلي عن الوسائل التى اضطلعت بها فى تصوير البربرى.

إنها هى التى تتحكم فىّ ولست أنا. فماذا يعنى هذا؟ أهى عبودية؟

١٩ ... عام (..)

كانت حالتى العامة أثناء تدريب اليوم أفضل. فقد أخذت أعمود على المكان الذى يجرى فيه التدريب وعلى الناس الموجودين فيه. بالإضافة إلى ذلك، أخذ يظهر بعض التوافق بين وسائلى فى تصوير البربرى وبين (شكسبير). فأنا أثناء التدريبات الأولى عندما كنت أحشر فى الدور عادات خاصة مخترعة للأفريقي، كان يتأبى شعور بالقصر وعدم الصدق. أما الآن، فأغلب الظن أنى نجحت فى تطعيم المشهد الذى يجرى التدريب عليه بشئ ما. على أقل تقدير، قل إحسنى بعدم التوافق مع الكاتب.

١٩ عام (..)

جرى تدريب اليوم على المنصة الكبيرة. وكنت قد عقدت الأمل على جو الكواليس المثير ذى التأثير العجيب. فماذا حدث؟ لقد أقيمت أمامى، بدلا من أضواء المسرح القوية والجلبة والمناظر للكنيسة التى كنت أتوقع وجودها، عتمة تكاد تكون شاملة، وصمنا مطبقا، وقررا موحشا. كانت خشبة المسرح الواسعة تبدو منبسطة وفارغة. لم يكن فيها سوى بعض كراسى الخيزران التى انتصبت عند الأضواء الأمامية محددة مكان المناظر المقبلة، ولمة قائم ثبت فى الناحية اليسرى، واشتعلت ثلاثة مصابيح كهربائية خافتة.

ما أن صعدت الخشبة حتى تطاولت أمامى فتحة (البورتال) المسرحية وظهر من خلفها فراغ عميق محتم لا نهاية له. فى البداية، عندما كان الستار مفتوحا، أخذت تبدو الصالة من الخشبة فارغة مقفرة. وبدا لى أن لمة مصباحا كهربائيا ذا غطاء راح يعكس نوره فوق

* Portal (المائى) من Porta اللاتينية وتعنى مدخل، بوابة.

صفحات بيضاء موضوعة على طاولة ويد كانت تستعد لكتابة شيء ما بخط عريض ... بعد ذلك شرت وكأنما ضمت في القراع.

وهتف أحدهم «ابدأ». كان قد طلب مني أن أدخل حجرة (عطيل) المتخيلة التي كانت تحدد معالمها كراسي الخيزران وأن أجلس في مكاني. ولقد جلست، ولكن ليس على الكرسي الذي كان ينبغي أن أجلس عليه حسب الميزانسين الذي وضعت له نفسي. وهكذا فإن المؤلف نفسه لم يتعرف على مخطط حجرته، وهذا ما دفع أحدهم لأن يشرح لي ماذا يمثل كل كرسي. ولم أتمكن من حشر نفسي في المكان قليل الاتساع المحاط بالكراسي إلا بعد انقضاء مدة لا بأس بها من الزمن، كما أن تركيز انتباهي على ما يجري حولي قد استغرق أيضا مدة طويلة. فقد كان انتباهي ينصرف ثارة إلى الصالة، وثارة أخرى نحو الغرف المجاورة للخشبة، أي نحو ورشات العمل التي كانت ماضية في عملها رغم قيامنا بالتدريب، فكان العمال يسرون وينقلون الديكورات ويقطعون الخشب ويطرقون ويتجادلون.

ورغم هذا كله استأنفت كلامي وثابتت فعلى بصورة آلية. ولو لم أكن قد تمرست طويلا بالتمارين المنزلية الطويلة، وبوسائل الأداء التي كنت استخدمها في تصوير البربري، وبالنص الكلامي والنبيرات لتوقفت منذ الكلمات الأولى. وعلى أية حال هذا ما حدث في نهاية المطاف، ويقع الذنب في ذلك على الملحن. فلما لم أكن أعرف سابقا أن هذا «السيد» ما هو في الحقيقة إلا مدير مكائد خطير، وأبعد ما يكون عن صداقة الممثل. انني أعتقد أن الملحن الجيد هو الذي يصمت طوال مدة العرض، ولا يقول سوى كلمة واحدة في اللحظات الحرجة عندما تسقط هذه الكلمة فجأة من ذاكرة الممثل. على أن ملحننا لا يتوقف عن الهمس ويمرر الممثل. فأنت لا تعرف أين تهرب أو كيف تتجو بنفسك من هذا المعاون الذي تجاوز في اجتهداده كل حد، ويبدو لك أنه يهاجم الروح عبر الأذن. هذا الملحن انتصر على في نهاية المطاف فأخطأت وتوقفت عن الأداء لأطلب منه أن يكف عن مضايقتي.

١٩ عام (...)

وجاء موعد التدريب الثاني على المنصة. أسرعرت إلى المسرح في وقت مبكر وعزمت التحضير للعمل ليس على أفراد في غرفة الممثلين، بل أمام الجميع على خشبة ذاتها. وكان العمل هناك يجري على قدم وساق، فقد كانوا يضعون الديكور ويعدون الملحقات من أجل تدريبنا. وبدأت أنا استعداتي.

كان من المبعث أن أبحث في هذه المفوضى الشاملة عن تلك الراحة التي تعودت عليها أثناء تدريبات المنزل. لذا كان من الضروري قبل كل شيء أن أسجم مع الوضع الجديد الذي يحيط بي. فاقتربت من مقدمة خشبة المسرح، وبحثت أنظر في فتحة إطار المسرح السوداء لأعود عليها وأتحرر من أسر الانشداد إلى الصالة. يد أنى كنت كلما بذلت جهدا أكبر في عدم ملاحظة الفراغ، ازداد تفكيري في هذا الفراغ، ويقوى الانشداد نحوه، أى نحو العتمة الخفيفة المهيمنة وراء إطار الخشبة المسرحية.

في هذه الأثناء، مر بقربى أحد العمال وسقطت منه بعض المسامير فأخذت أساعده في التقاطها. حينها شعرت فجأة بأن حالتي صارت أفضل، لابل أنى شعرت براحة كبيرة وأنا على الخشبة. ولكن المسامير ما لبثت أن انقطعت وابتعد عني محلى الطبيب، فشعرت من جديد بضغط الفراغ من حولي، وعمل إلى مرة أخرى بأنى أتلأشى فيه. على أنى منذ لحظة فقط كنت أتمر بأنى فى حالة راحة وعلى فكرة، هذا أمر مفهوم؛ فأناعندما كنت التقط المسامير لم أفكر بشقعة (البورتال) السوداء، بعد ذلك غادرت الخشبة مسرعاً وجلست فى الصالة. كان قد لهدأ التدريب على المقتطفات الأخرى، ومع ذلك لم أكن أرى ما يجرى على الخشبة. كنت أنتظر دورى خافق القلب.

للافتظار المرهق جانب الحسن، إنه يصل بالمره إلى ذلك الحد الذى يرغب عنده بأن يحسن موعد الشيء الذى يخيفه لينتهى منه. وهذه هي الحالة التي اضطرت إلى معاناتها اليوم.

وعندما جاء دورى أخيراً فى أداء المقتطفات، صممت الخشبة. كان قد وضع عليها مناظر جمعت من جدران أجنحة مسرحية مختلفة، ومن كواليس وملحقات وما شابه. وبعض هذه الأجزاء كان مقلوباً على وجهه الآخر. والأثاث أيضاً قد تم جمعه من أماكن مختلفة. ورغم ذلك، كان منظر المنصة العام يبعث على اليأس عند إضافته. ولقد كان ترتيب حجرة (عطيل) التي جهزت لنا مريحاً، وأغلب الظن أنه كان من الممكن فى حال إعمال الخيال الطور على بعض الأشياء التي قد كرتى يجرى.

وما أن أرفع الستار وتراعت أمامي الصالة حتى وجدت نفسى خاضعاً تماماً لسلطان هذه الصالة. فى أثناء ذلك تولد فى داخلى إحساس مفاجئ جديد. فالمنظر والسقف

يحجبان عن الممثل مؤخرة العشرة من الخلف، وفراغا معتما عظيما من الأعلى، وغرف المناظر ومستودعائها الملحقة بالعشرة من الجانبين. طبعاً، هذه العزلة تبعث على السرور، بيد أن الجانب السيئ في هذا الأمر أن العاكسات التي ترد انتباه الممثل كله إلى الصالتيكتكسب أهمية كبرى في هذا الجناح. كذلك ترد الحلبة للموسيقية أصوات الأوركسترا على شكل صدفة في اتجاه المستمعين. وهذه ظاهرة جديدة؛ فلقد ظهرت لدى بنتيجة الخوف حاجة إلى أن أسلى الجمهور حتى لا يمل لا سمح الله! ولقد أثار ذلك أعصابي وأعاقني عن التعمق فيما أقول أو أفعل، في أثناء ذلك، كان النص المنطوق والحركات المعتادة يسبقان كلا من الأفكار والمشاعر. كما ظهرت لدى العجلة والسرعة في إطلاق الكلام. ولقد انتقلت هذه العجلة بدورها إلى الأفعال والإشارات. كنت أظهر عبر النص على نحو بدأت معه ألهث وصرت عاجزا عن تفسير الوتيرة. لابل حتى المواضيع الهيبية إلى من دورى بدت وكأنها تجرى سرعة مثل أعمدة التلفاز التي يلمحها راكب القطار في سرعة خاطفة أثناء سير القطار. كان يكفي أتل تلثم في اللفظ حتى تحل الكارثة، فكنت أضرع بنظراتي إلى الملحن عله يسهقني، إلا أنه كان يشغل نفسه بربط ساعته وكأن شيئا لم يكن. طبعاً كان ذلك انتقاماً منه على ماضى.

١٩ عام (..)

وصلت اليوم إلى المسرح مبكراً أكثر من المعتاد، فقد كان على أن أهتم بالماكياج والزى استعداداً للبروفة العامة. أدخلت إلى حجرة من حجرات الممثلين الرائعة حيث كان قد أعد لي من مسرحية (شيلوك) رداء شرقي يليق بمتحف من أجل الأمير المغربي. ولقد كان هذا كله يلزمني بأداء جيد. وجلست إلى طاولة الماكياج حيث كان قد أعد عدد من الشعور المستعارة وقطع الشعر، ومستلزمات الماكياج المخططة.

م أبداً؟.. تناولت بالفرشاة لونا بنياً، ولكنه سرعان ما جمد، ولم أنجح إلا في تثبيت طبقة رقيقة منه لم تترك أي أثر على بشرتي. استبدلت الفرشاة بأخرى للظل. بيد أن النتيجة بقيت على حالها. دهنت إصبعي باللون وروحت أمسح به بشرتي، فنجحت هذه المرة في تلوينها بعض الشيء. وكروث هذه التجارب مستخدماً لونا أخرى فلم يثبت منها بصورة

جيدة سوى اللون الأزرق، ولكنه بدا لي لوناً لاخير فيه بالنسبة لماكياج المغربى، ولقد حاولت أن أضع شيئا من دهان اللك لأقوم بلمصق خصلة صغيرة من الشعر. ولكن خصلة الشعر انتفشت على حين راح دهان اللك يخزجلد وجهى وخزا قويا.. جربت أحد الشعور المستعارة، ثم جربت شعرا آخر، ثم ثالثا دون أن أميز على الفور ناحيتها الأمامية من الخلفية. ولقد كشفت الشعور المستعارة الثلاثة عن «استعارتها» لأن وجهى لم يكن قد وضع عليه الماكياج. وأردت أن أزيل هذا القليل الذى تجحت فى وضعه على وجهى بصعوبة كبيرة، ولكنى لم أكن أعرف كيف السبيل إلى ذلك؟

فى هذه الأثناء، دخل الحجرة شخص طويل القامة، شديد التحول، يضع منظارا على عينيه ويلبس رداء أبيض اللون، ذو شاربين بارزين ولحية إسبانية طويلة. وسرعان ما اتحنى «دون كيخوت» هنا حتى وسطه، وشرع «بغير» وجهى دون أن يدخل فى أحداث مطولة. أزال بسرعة كل ما وضعته على وجهى بالفازلين، ثم راح يضع الألوان من جديد بعد أن بلل فرشاته بالزيت. وفرشت الألوان على البشرة الدهنية بسهولة وبصورة منتظمة. ثم غطى «دون كيخوت» وجهى بطبقة سمراء محروقة كما يكون المغربى عادة. ولكنى أسفت على اللون الداكن السابق الذى كانت تغطيه قطعة الشوكولا: حيثئذ كان يياض الأعين والأستان يبرق بقوة.

عندما انتهى ماكياجى، وارثيت الزى، واقفيت نظرة إلى نفسى فى المرآة نالنى المعجب من فن «دون كيخوت» هذا، ورحت أتمتع بتأمل منظرى. لقد غارت توتيت الجسم تحت ثنيات الرداء، وانسجمت تصعيرات وجه البهرى التى عتبت بها مع هيئتى العامة انسجاما قويا.

ودخل الحجرة شوستوف وطلبة آخرون فأدهشتهم هيئتى الخارجية، وأخذوا جميعا يمتدحونها دونما أى حسد. ولقد شجنتى ذلك وأعاد إلى ثقتى المفقودة بنفسى ولكن، أذهلنى على الخشبة وضع الأثاث غير المألوف. فقد أبعد أحد المقاعد الوبرية عن الجدار نحو وسط الخشبة بصورة غير طبيعية أبدا، بينما اقتربت الطاولة كثيرا من مكان الملقن حتى بدت وكأنها وضعت للعرض فى مقدمة خشبة المسرح وفى أبرز مكان فيها. ورحت أنظر على المنصة، وفى كل لحظة كنت أسس بطرف الرداء والبطقان قطع الاثاث وزوايا الديكور. على أن ذلك لم يقف عائقا فى وجه نطق الكلمات دون معنى والسير المتواصل على الخشبة. ولقد خيل إلى أنى سوف أنجح فى أن أصل بالمقتطف - كيفما اتفق - إلى نهايته.

ولكني عندما اقترنت من لحظة الذروة في دوري، برقت في ذهني فجأة فكرة أنني «سأوقف الآن». فتملكني الفزع، وتوقفت عن الكلام وقد سيطرت على الحيرة، وأخذت تدور أمام عيني دوائر بيضاء فارغة... دون أن أدرك كيف انسقت ثانية إلى هذا الأداء الآلي الذي أنقذني هذه المرة أيضا من الهلاك!

بعد ذلك، أسى الأمر بالنسبة لي سيان، فقد سيطرت على فكرة واحدة هي أن أنتهي بسرعة فأزيل الماكياج عن وجهي، وأهرب من المسرح.

وهأنذا في بيتي، وحيدا، ولكن يظهر أن الرفيق الأكثر إثارة للرعب بالنسبة لي الآن هو أنا نفسي. فقد شعرت بانقباض شديد، وأردت أن أقوم بزيارة ما أخفف بها عن نفسي، ولكني لم أفعل: فقد كان يميل إلى أن جميعهم الآن يطمون بهاري ولسوف يشيرون نحوي بالبنان.

ولحسن الحظ زارني بوشين اللطيف والمؤثر. فقد لاحظ وجودي بين المتفرجين وأراد معرفة رأيي في أدائه دور (سالي). ولكني لم أستطع قول شيء في هذا الصدد. فأنا، رغم أنني شاهدت أدائه من وراء الكواليس، لم أدرك شيئا مما كان يجري على الخشبة من جراء القلق وانتظار دوري في العرض. ولم أسأله عن نفسي خوفا من أن يقضى الانتقاد على البقية الباقية من إيماني بنفسي.

وتحدثت بوشين عن مسرحية (شكسبير) ودور (عطيل) حديثا حسنا للغاية. ولكنه كان يرى أنه يجب أن تتحقق في أدائه مطالب ليس في استطاعتي أن أجيب عليها. لقد تحدث عن المرأة العميقة والنهول اللذين يتناوبان المخرج، وعن الصدمة التي يتلقاها عندما يصدق أن ثمة تحت القناع الجميل تعيش في (ديدمونة) رذيلة تبحث على الرعب. إن هذا لجعل (ديدمونة) أشد قفازة في نظر (عطيل).

ولقد حاولت، بعد خروج صديقي، معالجة بعض مواضع الدور بروح تفسير بوشين فدمعت عنائي، لقد شعرت بأسف شديد على المخرج.

... .. عام (١٩٠٠)

نهار اليوم هو موعد تقديم العرض. وكنت أعرف مسبقا كل شيء: كيف سأصل إلى المسرح، وكيف سأجلس لوضع الماكياج، وكيف سيظهر «دون كيخوت» وينحني حتى

وسطه. ولكن حتى لو أعجبتى الماكياج ونشأت لدى الرغبة فى الأداء، فإن ذلك لن يسفر عن شيء. لقد كان يخالجنى شعور باللامبالاة لزاء كل شيء. ولكن هذه الحالة لم تستمر طويلا، فما أن دخلت حجرتى فى المسرح حتى أخذ قلبى يخفق بشدة، وصار التنفس صعبا، ثم انتابنى شعور بالغثاين. وأحسست بضعف شديد، وخيل إلى أنى سوف أمرض لا محالة. شيء رائع! سوف أتمكن بهذا العرض من تبرير اخفاقى فى العرض الأول.

لقد أربكتنى على الخشبة أكثر من أى شيء آخر الترتيب والهدوء المهيّب غير المألوف. وعندما اجتازت عتبة الكواليس إلى النور المبهّر المنبعث من الأضواء الأمامية الأرضية * والمعلقة، ومن المصابيح العاكسة أصابنى الذبول وعشى بصرى. لقد كانت الإضاءة من القوة بحيث خلقت ستارا بينى وبين الصالة، وأحسست كأنما هذا الستار حجر بينى وبين الجمهور فتفتشت الصعداء. ولكن عينيّ ما لبثتا أن اعتادتا على الضوء، فأمسى سواد الصالة عندئذ أبهرت على الرعب، والانشداد نحو الصالة صار أقوى. لقد خيل إلى أن المسرح مكثظ بالتفرجين، وأن آلاف الأعين والمناظير المقربة موجهة نحوى وكأنما هى تريد اختراق ضجيتها حتى أعماق أعماقها. لقد شعرت بأنى مجرد عبد لهذا الجمهور الفقير، وأنى أسيت متحلقا، لا مبدئيا، مستعلا للتهاون مع أى شيء. كان بودى أن أتحوّل وأتزلّف وأقدم للجمهور أكثر مما أملك وما فى استطاعتى أن أقدم. ولكنى كنت أشعر فى داخلى بفراغ لم يسبق أن أحسست به من قبل.

ولأننى أخذت أبذل مزيدا من الجهد لاعتصار الشعور من نفسى، وبسبب من عجزى عن صنع المستحيل. أخذ يظهر لدى توتر جسمانى فى كياتى كله حتى وصل حد التشنج الذى بدأ يتزور وجهى وأطرافى وجسمى كله، وشل قدرتى على الحركة والسير.

لقد صرخت قواى كلها على هذا التوتر عديم الجدوى الذى لا طائل منه، واضطرت إلى أن أقدم دعما لجسمى المتخشب وشعورى بتقوية صوتى الذى وصلت به إلى درجة الصراخ، وهنا أيضا عمل التوتر الزائد عمله، فتقلصت حجرتى، وضائق تنفسى، وراوح صوتى عند أعلى طبقة له، ولم أنجح فى إلزاحه عنها حتى بح صوتى.

كما اضطرت إلى تقوية الفعل الخارجى والأداء. ولم أكن عندها قادرا على وقف الانفجارات الكلامية التى زادت من التوتر العام. كنت أشعر بالخجل من كل كلمة أنفوه

* رامبا (rampe) وهى أجهزة الإضاءة للوضوعة على أرض خشبة المسرح عند حافتها الأمامية، وتكون مغلقة عن أعين الجمهور.

بها وكل إشارة أتى بها، وانتقد في الحال، ما كنت أقوم به. ولقد احمر وجهي، ورحت أشد على أصابع القدمين واليدين، وأضغط بكل ما أوتيت من قوة بظهري على مسند المقعد. وبسبب من ضالة حيلتي وخجلي تملكني الغضب دون أن أعرف هل أنا غاضب من نفسي أو من المتفرجين. في أثناء ذلك، شعرت لبضع دقائق بالاستقلال عن كل ما يحيط بي، وبأنني أصبحت جريماً إلى أبعد حد.

لقد انطلقت من الجملة الشهيرة «دما، ياغو، دما» بصورة لاإرادية. كانت تلك صرخة إنسان مثالم شديد التأثير. كيف نذت عنى هذه الصرخة! أنا نفسي لا أعرف. ربما لأنني شعرت في هذه الكلمات بالإهانة التي أصابت روح (عطيل) الذي وثق بالناس فأسفت عليه. ولقد استيقظت ذاكرتي - في أثناء ذلك - التفسير الذي قام به بوشن منذ وقت قريب لدور (عطيل)، فبحث فيها هذا التفسير بجلاء كبير وأيقظ مشاعري.

ولقد غول إلى اللحظة أن الصلاة قد أرهقت السمع، وأنه سرت بالجمهور مهمة تشبه مرور الريح بنوايات الشجر.

وما أن شعرت بهذا الاستحسان حتى أحسست بأن نوعاً من الطاقة يتلى في داخلي ولا أعرف فيم أستخدمه. ولقد حملتني هذه الطاقة فلم أذكر كيف قمت بأداء نهاية المشهد. وكل ما أذكره هو أن الأضواء الأمامية الأرضية (الرامبا) وفتحة (البيروتال) السوداء قد أختفيا من مجال الانتباه لدي، وأني تحررت من كل خوف، ورحت أعيش على خشية حياة جديدة متمتع لم أكن أعهد لها من قبل. والحق أنني لا أعرف متعة أسمى من متعة هذه الدقائق القليلة التي عشتها على الخشبة. ولقد لاحظت أن ولادتي الجديدة هذه على الخشبة قد أذهلت شوستوف، فأضربت فيه الحماس، وراح يؤدي دوره بإحساس عظيم.

أسدل الستار وارتفع التصفيق في الصلاة. لقد بحث ذلك في داخلي خفة وسعادة ورمخ إيماني بموهبتي على الفور، لا بل ظهرت لدى ثقة زائدة بالنفس. وعندما عدت من المسرح إلى غرفة الممثلين منتصراً، بدا لي أنهم ينظرون إليّ بعيون ملوهاً بالغيرة.

وفي فترة الاستراحة بعد أن اعتنيت بمظهري وانخلت وضعية فيها الكثير من الوقار والجلال مما يليق بالممثل الزائر، دخلت الصلاة مزهواً بنفسي، متظاهراً بمظهر اللامبالاة دون أن أضع في ذلك.

ولكن الغريب في الأمر أنه لم يكن ثمة وجود لأي جو احتفالي، بل حتى الإضاءة لم تكن قوية كما يفترض أن تكون عليه في عرض حقيقي. وبدلاً من الجمهور الغفير الذي

كان يترأى لى من خشبة المسرح، ألغيت فى الصالة حوالى عشرين شخصا فقط. أمن أجل هؤلاء بذلت جهدى؟ ولكنى سرعان ما وجدت العزاء لنفسى: «جمهور عرض اليوم، وإن كان قليل العدد، يضم ثمة الفن: تورتسوف ورحمانوف وأشهر الفنانين فى مسرحنا، وهؤلاء هم الذين صنفوا لى. إن تصنيفهم الخفيف هذا ليخون عندى تصنيفا حارا يصدر عن جمهور غفير من المتفرجين.

وبعد أن اختبرت فى الصالة مكانا كان يرى منه جيدا كل من تورتسوف ورحمانوف، جلست آملا أن يدعوني أحدهما فيعلق تعليقاً طيباً على أدائى.

وأضيت أنوار المسرح ورفع الستار. وفى الحال سقطت الطالبة مالوليتكوفا هاربة من سلم كان قد أسند إلى الديكور. لقد هوت على الأرض وراحت تتلوى من الألم وتصرخ قائلة «النجدة» وارتعدت فرائسى لهذه الصرعة التى تقطع نياط القلب. بعد ذلك راحت تقول شيئا ما، ولكن بسرعة تعبر معها فهم أى شيء. ومن ثم نسيت دورها فجأة، فترقفت دون أن تتم كلامها، وغطت وجهها يديها واختفت وراء الكواليس، حيث أخذت تتناهى إلينا أصوات بعض الأشخاص المكبوتة وهم يقدمون لها التشجيع والنصح. وأسدل الستار، بيد أن أصداء صرختها «النجدة» بقيت تتردد فى روحي، هذا ما تعنيه الموهبة! يكفى أن يظهر المرء على الخشبة ويقول كلمة واحدة حتى تشعر بموهبته على الفور.

ولقد بدا لى أن تورتسوف كان مستثاراً بقوة، فرحت أفكر: «ولكن ما حدث فى أداء مالوليتكوفا حدث فى أثناء أدائى أيضا... لقد قلت جملة واحدة «دما، ياغو، دما» واذا بالجمهور يقع تحت سلطتى».

والآن، وأنا أكتب هذه السطور، لا أشك فى مستقبلى أبداً، غير أن هذه الثقة بالنفس لا تمنعنى من الاعتراف بأنه لربما لم يكن للنجاح الكبير الذى عزوه لنفسى أى وجود، بيد أن الإيمان بالنفس، على أية حال، ينفع أبواق النصر فى زاوية ما من زوايا الروح العميقة.

كان يتراءى لى من خشية المسرح، ألقيت فى الصلاة حوالى عشرين شخصا فقط. أمن أجل هؤلاء بذلت جهدى؟ ولكنى سرعان ما وجدت العزاء لنفسى: «فجمهور عرض اليوم، وإن كان قليل المند، يضم أئمة الفن: تورسوف ورحمانوف وأشهر الفنانين فى مسرحنا، وهؤلاء هم الذين صفقوا لى. إن تصفيقهم الخفيف هذا ليفوق عندى تصفيقا حارا يصدر عن جمهور غفير من المتفرجين».

وبعد أن اخترت فى الصلاة مكانا كان يرى منه جيدا كل من تورسوف ورحمانوف، جلست آملا أن يدعونى أحدهما فعلقا تعليقا طيبا على أدالى.

وأضئيت أنوار للمسرح ورفع الستار. وفى الحال سقطت الطالبة مالوليتكوفنا هاربة من سلم كان قد أسند إلى الديكور. لقد هوت على الأرض وراحت تتلوى من الألم وتصرخ قائلة «النجدة!» وارتعدت فرائصى لهذه الصرخة التى تقطع نياط القلب. بعد ذلك راحت تقول شيئا ما، ولكن بسرعة تملر معها فهم أى شئ. ومن ثم نسيت دورها فجأة، فتوقفت دون أن تتم كلامها، وغطت وجهها يديها واختفت وراء الكواليس، حيث أخذت تتناهى إلينا أصوات بعض الأشخاص للكبوتة وهم يقدمون لها التشجيع والنصح. وأسدل الستار، بيد أن أصدااء صرختها «النجدة» بقيت تردد فى روحى، هنا ما تعنيه الموهبة! يكفى أن يظهر المرء على خشية ويقول كلمة واحدة حتى تشر بموهبته على الفور.

ولقد بدا لى أن تورسوف كان مستشاراً بقوة، فرحت أفكر: «ولكن ما حدث فى أداء مالوليتكوفنا حدث فى أثناء أدالى أيضا... لقد قلت جملة واحدة «دما، ياغو، دما» واذ بالجمهور يقع تحت سلطتى».

والآن، وأنا أكتب هذه السطور، لا أشك فى مستقبلى أبدا، غير أن هذه الثقة بالنفس لا تمنعنى من الاعتراف بأنه لربما لم يكن للنجاح الكبير الذى عزوته لنفسى أى وجود، بيد أن الإيمان بالنفس، على أية حال، ينفخ أبواق النصر فى زاوية ما من زوايا الروح العميقة.



٢ - الفن المسرحي والصناعة المسرحية

اجتمعنا اليوم للاستماع إلى ملاحظات تورتسوف بصدد أدائنا في عرض الاختبار، قال أركادى نيكولايفيتش:

- في الفن، ينبغي أن تكون قادرين على رؤية الشيء الجميل وفهمه قبل كل شيء، وهذا مايجعلنا نتذكر لحظات العرض الإيجابية أولاً ونؤكد عليها. إن لمة لحظتين فقط من هذا النوع: اللحظة الأولى عندما انزلت مالوليتكوفا من السلم وهي تطلق صرختها اليائسة «النجدة»

واللحظة الثانية كانت عند نازقاتوف في مشهد «دماء»، ياغزو، دماء! ففي كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً، سواء منا من كان يمثل أو من كان يسمع، معلقة بما يحدث على الخشبة، لاهل جملتنا خلالهما واجتاحتنا استارة قوية واحدة.

ويمكن الاعتراف بأن هاتين اللحظتين الناجحتين المأخوذتين من الكُل على انفراد ينتميان إلى فن المعاناة الذي تقوم بهرسة في مسرحنا، وتدرسه هنا في المدرسة التابعة لهذا المسرح.

وأبدت احتمالي:

- وما هو فن المعاناة هذا؟

- لقد جرّته بنفسك، فحللنا أنت عما أحسسته في هذه اللحظات من الحالة الإبداعية الحقة. فأجبت وقد حذرني مديح تورتسوف:

- أنى لا أعرف شيئاً ولا أذكر شيئاً. وكل ما أعرفه هو أنها كانت لحظات لا تنسى، وأن هذا هو الأداء الذى أريدته لنفسى، وأتى على استعداد لأن أحب نفسى كلها فى سبيل فن كهذا... واضطرت إلى السكوت، لأننى لو لم أقبل لطفرت الدموع من عيني. وسأل أركادى (نيكولايفتش) مستقصياً:

- كيف؟! ألا تذكر نزوعك الداخلى فى البحث عن شيء ما يبحث على الرعب؟ ألا تذكر كيف يهأت يداك وعيناك وكتفك كله للانقضاض على شيء ما والامساك به؟ ألا تذكر كيف عضضت على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك من أن تنهمر إلا بصموة؟ وأجبت مترفاً:

- الآن، بعد أن ذكرتى بما حدث، يدولى أنى أخفت أنى أذكر أحاسيسى آنذاك.

- ألم يكن فى استطاعتك ادراك ذلك لو لم أذكره؟

لا، لم يكن فى استطاعتى.

هذا يعنى أن فعلك كان يجرى بصورة لا واعية؟

إنه بعد جيداً عندما يقودك العقل الباطن فى الطريق الصحيح، ولكنه يكون رديئاً إذا هو أخطأ. بيد أن عقلك الباطن لم يخنك فى عرض الاختيار. وما قدمته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجمة كان رائعاً، وهو أفضل ما يمكن أن نصبو إليه.

وسألت وأنا أكاد أخنق من فرط السعادة:

- أهذا صحيح حقاً؟

- أجل! لأن الحالة المثلى لدينا هى أن يكون الممثل مأخوذاً كله بالمسرحية. عندئذ يعيش حياة الدور فى غفلة عن إدراكه دون أن يلاحظ كيف يشعر، أو يفكر بماذا يفعل، بل يصدر كل شيء لديه بصورة تلقائية، لا واعية. ولكننا، للأسف، ليس فى استطاعتنا التحكم دائماً بهذا الإبداع.

وسأل غوفوركوف بحيرة وبشء من السخرية:

- ينشأ عن ذلك حالة لا مخرج منها: إذ علينا أن نبدع بصورة لا واعية وهذا فى استطاعة العقل الباطن وحده، بينما نحن لا نتحكم بهذا العقل. المعزرة، أين المخرج من هذا المأزق إذن؟

وقال أركادى نيكولا يفتش مقاطعاً:

- لحسن الحظ لمة مخرج! وهو لا يكمن في تأثير الوعي تأثيراً مباشراً على العقل الباطن، بل في تأثيره غير المباشر. ومرد ذلك إلى أن لمة جوانب في النفس الإنسانية تخضع للوعي والإرادة. وهذه الجوانب قادرة على التأثير في عملاتنا السيكلوجية اللاإرادية.

حقاً إن ذلك يتطلب عملاً إبداعياً معقداً للغاية يقوم جزئياً تحت مراقبة الوعي وتأثيره المباشر. هذا العمل يجرى بصورة لا واعية ولا إرادية إلى حد كبير. ولا يستطيع أن يقوم به سوى فنان واحد لا مثيل له هو أقدر الفنانين جميعاً على صنع المحيزات، وأكثرهم رهاقة وعبقرية، ألا وهو طبيعتنا العضوية التي لا تضاهيها أية تقنية تمثيلية.

واستأنف تورسوف متحمساً:

اننا نضع بين أيديها جميع الكتب! ونعتبر هذه النظرة إلى طبيعتنا الفنية وإلى العلاقة بها نظرة نموذجية في فن المعاناة.

وسأل أحد الطلاب:

- وإذا أخذت الطبيعة تعمل على هواها!

- يجب أن نكون قادرين على استئثارها وتوجيهها. ولمة وسائل تقنية سيكلوجية خاصة من أجل ذلك يتعين علينا دراستها. وتكمن مهمتها في إيقاف العقل الباطن واجتنابه إلى الإبداع بطرق واعية غير مباشرة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أحد الأسس الرئيسية في فنا - فن المعاناة - مبدأ: «إبداع الطبيعة اللاواعي عبر تقنية الفنان السيكلوجية الواعية» (اللاواعي عبر الواعي واللاإرادي عبر الإرادي).

لنترك إذن لطبيعتنا الساحرة كل ما هو غير واع، ولنتوجه نحن نحو ما يمكننا بلوغه، أي نحو السبل الواعية المفضية إلى الإبداع، نحو أساليب التقنية السيكلوجية الواعية. وهي تعلمنا، قبل كل شيء، أن نكون قادرين على علم علاقة اللاوعي عندما يبدأ بالعمل وقلت مستغربة:

- ما أغرب أن يحتاج اللاوعي إلى الوعي!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

- في اعتقادي أن هذا شيء طبيعي. فالكهرباء والرياح والمياه وغير ذلك من قوى الطبيعة اللاإرادية تحتاج إلى مهندس ذكي قادر من أجل تسخيرها لخدمة الإنسان. كذلك فإن

قوتنا الإبداعية اللاواعية لا تستطيع الاستغناء عن مهنتها الخاص، أى عن التقنية السيكولوجية الواعية. إن مكان اللاوعى العميقة لا تفتح بحذر، ولا تصدر عنها مشاعر غامضة أحيانا إلا عندما يدرك الفنان ويشعر بأن حياته الداخلية والخارجية على الخشبة تجري فى الظروف المحيطة بصورة طبيعية سليمة تبلغ حدود المذهب الطبيعى وتقوم على أساس من قوانين الطبيعة الإنسانية. هذه المشاعر تستحوذ علينا زمنا قد يطول أو يقصر، ونفقدنا فى الاتجاه الذى يشير به عليها شيء ما فى داخلنا.

إننا فى لغتنا التمثيلية - نطلق على هذه القوة الموجهة التى لا نراها ولا نستطيع دراستها اسم «الطبيعة».

ويكفى أن نخل بسير حياتنا العضوية السليمة، أى أن نتوقف عن الإبداع الصادق على الخشبة، حتى يرتد العقل الباطن المرفف من هذا القصر، ويختفى من جديد فى مكانه العميقة. لهذا يجب أن نبدع بصدق أولا وقبل كل شيء.

وهكذا، فإن واقعية حياة الفنان الداخلية، لا بل طبيعتنا أيضا، ضروريان من أجل استشارة عمل اللاوعى ودقات الإلهام. وقلت مستخلصا:

- نحن نحتاج إذن إلى إبداع لا واع مستمر فى فئنا.

فلاحظ أركادى نيكولا يفتش قتلا:

- لا يمكن الإبداع بصورة لا واعية، ملهمة، مستمرة. لا وجود لمثل هذه العبقرية. لهذا فإن فئنا يلزمنا بأن نمهد التربة وحسب لمثل هذا الإبداع اللاواعى الأصيل.

- وكيف يتم ذلك؟

- يجب الإبداع بصورة واعية وصادقة قبل كل شيء. وهذا يخلق التربة المثلى لولادة اللاوعى والإلهام.

ولم أفهم فسألت:

ولماذا؟

- لأن ما هو واع وصادق يولد الصدق، وهذا يستدعى الإيمان. وإذا ما آمنت الطبيعة بصدق ما يجرى فى الإنسان، فسوف تعمل من تلقاء نفسها وبمعمل فى إثرها العقل الباطن، ومن المحتمل أن يظهر الإلهام نفسه.

وقلت مستفهما:

- وماذا يعنى أن نؤدى الدور «بصورة صادقة» ؟

- هنا يعنى أن تفكر وترغب ونسعى ونفعل على الخشية بصورة صحيحة، منطقية، مترابطة، إنسانية، فى ظروف حياة الدور، وفى تشابه تام معه. فى هذه الحالة فقط يبلغ الفنان الصدق، ويقترب من الدور، ويأخذ بالإحساس على نحو متماثل معه. وهذا ما نسميه فى لغتنا: معاناة الدور، حيث تكتسب هذه العملية، والكلمة المحددة لها، أهمية استثنائية من الطراز الأول فى فتنا.

وتساعد المعاناة الفنان على تحقيق الهدف الأساسى فى الفن المسرحى، هذا الهدف الذى يكمن فى خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور، والتعبير عن هذه الحياة فى شكل فنى على الخشية.

وأنتم ترون أن مهمتنا الرئيسية فى تصوير حياة الدور لا تقتصر على بلورة هذه الحياة خارجيا وحسب، بل تتمثلها إلى خلق مجمل حياة الشخصية المصورة الداخلية والمسرحية على الخشية، وتكثيف مشاعرنا الإنسانية مع هذه الحياة الغريبة، وإعطائها جميع عناصرنا الروحية بشكل رئيسى.

تذكروا على الدوام أن هذا الهدف الرئيسى والأساسى فى فتنا يجب أن يأخذ بخطاكم فى جميع لحظات إبداعكم وحياتكم على الخشية. وهذا ما يجعلنا نفكر - قبل كل شيء - بالناحية الداخلية من الدور، أى بحياته السيكولوجية التى يتم خلقها بمساعدة عملية المعاناة الداخلية. إنها المرحلة الرئيسية فى الإبداع، والاهتمام الأول لدى الفنان.

يقول العجوز (تومازوسالفينى) أفضل ممثلى هذا الاتجاه:

«يتمين على كل ممثل كبير أن يشعر بما يصور وأن يشعر به حقا. لا بل إننى أجده ملزما ليس باختبار هذه الاستشارة مرة أو مرتين فى أثناء دراسته دوره وحسب، بل لدى كل أداء يقوم به، سواء قلت فيه هذه الاستشارة أم كثرت، وسواء كان أدائه هنا يجرى للمرة الأولى أم للمرة الألف».

كان أركادى نيكولا يفتش يقرأ فى مقالة تومازوسالفينى (جوابه على كوكلان) التى قدمها له أيفان بلاتونوفيتش. ثم اختتم يقول:

- إن مسرحنا يفهم فن الممثل على هذه الصورة أيضا.

... .. عام (١٩٠٠)

تحت تأثير المجدلات الطويلة التي قامت بينى وبين باشا شوستوف قلت اليوم لأركادى نيكولا يفتش لدى أول فرصة سنحت لى:

- لا أفهم كيف سيمكننا أن نعلم المرء الطريقة الصحيحة للمعانة والشعور إذا كان هو نفسه ولا يشعر بهذا الشعور ولا يعانى!
وسألنى أركادى نيكولا يفتش:

- ماذا تعتقد: هل يمكن أن نعلم أنفسنا أو غيرنا الاحتمام بالدور، وبما هو جوهرى فى هذا الدور؟
فأجبت:

- لنفترض أن هذا ممكن على صحوته.

- ألا يمكننا أن نحدد فى هذا الدور أهدافا كثيرة، ومهمة شاقة. ألا يمكننا أن نبحث له عن معالجة صحيحة، فنستثير العنموجات الصادقة ونقوم بالأفعال المناسبة لهذا الدور؟
ووافقت مرة أخرى:
- هذا ممكن.

- حاول إذن أن تقوم بهذا العمل بأمانة وإخلاص وبصورة مكتملة حتما، وأن تبقى ، فى الوقت نفسه، باردا، لامباليا، طبعاً لن تنجح فى ذلك، وسوف تستثار بالتأكيد وتبدأ تشعر بنفسك فى الشخصية المصورة، وتعالى مشاعر هى مشاعر الخاصة ومشابهة لمشاعر الدور فى الوقت نفسه. حضّر دورك كله بهذه الطريقة، وسوف يتبين لك، عندئذ، أن كل لحظة من لحظات حياتك على الخشبة تستدعى معاناة ملائمة، كما أن عددا متواصلا من هذه اللحظات يخلق خطا شاملا من معاناة الدور، أى «حياة نفس الدور الإنسانية» هذه الحالة الواعية تماماً لدى الفنان على الخشبة والتي تقوم فى جو من صدق داخلى أصيل هى التى تستثير الشعور أفضل من أى شئ آخر، كما تعتبر أفضل تربة من أجل تنشيط عمل اللاوعى ودقات الإلهام طالت استمرارية هذه الدقات أو قصرت.
قال شوستوف مستخلصا:

- فهتت مما قيل أن دراسة فننا تقضى إلى الاضطلاع بتقنية المعاناة السيكولوجية. وأن هذه المعاناة تساعدنا فى تنفيذ هدف الإبداع الأساسى. أى خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور.

وقال توريسوف مصححاً لما قاله شوستوف:

- لا يقتصر هدف فننا على خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور وحسب، بل يتعداه إلى التمهيد الخارجى عن هذه الحياة فى شكل فنى أيضاً. لهذا على الممثل أن يعانى الدور داخلياً وأن يجسد مايعانيه خارجياً. أثناء ذلك. لاحظوا أن ارتباط التمهيد الخارجى بالمعاناة الداخلية هو ارتباط قوى فى اجتماعنا الفنى على وجه الخصوص. فمن أجل عكس الحياة المرهفة، اللاواعية فى أغلب الأحيان، لابد من الاضطلاع بجهاز صوتى وجسمانى مطواع، مدرب تدريباً فائقاً. إن الصوت والجسم يجب أن يميزاً بجلاء كبير، وعلى نحو فورى مباشر وبدقة عن عمليات الشعور الداخلية المرهفة التى يستحيل الوقوف عندها تقريباً. لهذا السبب يجب أن يكون اهتمام الفنان بالجهاز الخارجى الجسمانى المعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى، أى بشكل التجسيد الفنى، وليس بالجهاز الداخلى الخالق لعملية المعاناة وحسب، أكبر بكثير فى ملهنا الفنى مما هو عليه فى اتجاهات الفن الأخرى. واللاوعى يضطلع بتأثير كبير فى هذا الصدد. إذ لايمكن لأية تقنية تمثيلية مهما بلغت حداً من التفوق مضاهاة اللاوعى فى مجال التجسيد، رغم أن التقنية متطورة فى العادة وتدعى التفوق.

واختتم أركادى نيكولايفتش قائلاً:

- لقد أشرت فى المحصلين السابقين إلى جوهر فن المعاناة بصورة عامة.

فمن نؤمن ونعرف معرفة أكيدة من خلال التجربة أن هذا الفن المسرحى الذى ينبض بمشاعر الإنسان - الفنان المضطربة الحية هو القادر وحده على التعبير عن جميع ظلال حياة الدور الداخلية المرهفة وعن مكوناتها الصميق. هذا الفن هو القادر وحده على استحواذ اهتمام الجمهور استحواذاً كاملاً، ولوغامه ليس على فهم مايجرى على الخشبة فحسب، بل ومعاناته بصورة أساسية أيضاً، مصمقاً بذلك تجربة المتفرج الداخلية، ومخلطاً فيه آثاراً لا يمحوها الزمن.

بالإضافة إلى ذلك، وهذا مهم للغاية أيضاً، نحى أسس الإبداع الرئيسية وقوانين

الطبيعة العضوية التي يقوم عليها فننا للممثلين من التصدع. فمن منا يعرف مع من من المخرجين وفي أى مسرح سوف يعمل. فليس جميع المخرجين ولا المخرجين كلهم يهتدون في الإبداع باحتياجات الطبيعة ذاتها ومتطلباتها لا بل إن هذه الأخيرة غالباً ما تفسر بفظاظة، وهذا ما يدفع الفنان دائماً إلى التصدع. أما إذا كنتم على معرفة قوية بحدود الفن الأصيل، وقوانين الطبيعة الإبداعية العضوية، فلن تضيقوا وستدركون أخطاءكم، وتضطلعون بالمقدرة على تصحيح هذه الأخطاء. بعيداً عن الأسس الوطيدة التي في استطاعة فن المعاناة أن يقدمها لكم، هذا الفن الذي يهتدى بقوانين الطبيعة الفنية، سوف تختلط عليكم الأمور، وتضيق منكم المقاييس، لهذا السبب، أعتبر دراسة أسس فننا، فن المعاناة، أمراً ملزماً لجميع الفنانين من جميع الاتجاهات دون استثناء. وعلى كل فنان أن يبدأ عمله المدرسي بدراسة هذه الأسس.

وهتفت متحمساً:

— نعم، نعم. هذا بالتحديد ما أصبو إليه من أعماقي! ولشد ما أشعر بالسعادة لأنني نجحت، ولو جزئياً، في تحقيق الهدف الرئيسي من فننا، فن المعاناة، في أثناء عرض الاختبار.

وخفف نورستوف من حماسي قائلاً:

— لا تنحس قبل الأوان ولا تستعطر فيما بعد للإحساس بخيبة أمل مريرة. لا تخلط فن المعاناة الأصيل بما عرضته علينا طوال المشهد في أثناء عرض الاختبار.

وسألت كما يسأل مذنب أمام القضاء:

— وما الذي عرضته؟

— لقد قلت إنه في المشهد الطويل كله الذي قمت بأدائه، كانت ثمة لحظات موفقة من المعاناة الأصيلة التي جعلتك قريباً من فننا. ولقد سقتها كيما أوضح لكم أسس اتجاهنا الفني التي نتحدث عنها الآن. أما مشهد (عطيل) و (ياغو) كله في عرض الاختبار فلا يمكن اعتباره ولا بأي حال فن معاناة.

— وماذا يمكن اعتباره؟

— فقال أركادى نيكولايفتش محدداً.

— هذا ما نسميه «أداء على السجية».

وسألت فأقدا توازنى:

- وما يكون هذا؟

واستأنف تورسوف:

- فى هذا الأداء، ترتفع بعض اللحظات فجأة إلى مستوى فنى رفيع وتزهل المتفرجين. فى هذه اللحظات يعانى الفنان أو يبدع ارتجالاً بوساطة الإلهام ولكن هل تشعر بنفسك المقدرة والقوة الكافية، روحياً وجسدياً، على أداء مسرحية (عطيل) بفصولها الخمسة الكبيرة بمثل ذلك الاندفاع الذى أدت به مصادفة مشهد «دما، ياغور، دما» القصير جداً فى عرض الاختبار؟

- لا أعرف...

وأجاب أركادى نيكولايفتش بالنيابة عني:

- أما أنا فأعلم علم اليقين أن مهمة كهذه هى فوق طاقة الفنان حتى وإن كان يتمتع بالإضافة إلى القوة الجسمية الهائلة، بحيوية داخلية استثنائية! نحن بحاجة إلى أن تساعد الطبيعة بتقنية ميكولوجية مصوغة ضوئياً متقناً. ولكنكم لا تضطلعون بعد بهذا كله شأنكم فى ذلك شأن ممثلى «الأداء على السجية» الذين لا يعترفون بالتقنية. إنهم مثلك، يعتمدون على الإلهام وحده. فإذا لم يهبط عليهم هذا الأخير قلن تجددوا - لا أنت ولا هم - متسدون به النقص فى الأداء والفراغات غير المعاشة فى الدور. هذا هو سبب حالات الانهيارات العصبية للديلة فى أثناء أداء الدور، والعجز الفنى التام، والمبالغة الساذجة السطحية فى الأداء. فى هذه اللحظات يسمى أدائك للدور، مثلما هو الأمر لدى كل ممثل سجية، خالياً من الحياة، ومبتذلاً ومصطنعاً. على هذه الصورة كانت تتناوب لحظات الحماسة مع لحظات المبالغة فى الأداء على نحو متعثر، ويسمى هذا الأداء فى لغتنا التمثيلية، «الأداء على السجية».

لقد ترك انتقاد أركادى نيكولايفتش لميوى أثراً قوياً فى نفسى. ولم يكترنى هذا الانتقاد فحسب، بل أتحافنى أيضاً. لقد شعرت بانحطاط فى قوى، ولم أسمع مقالته تورسوف بعد ذلك.

١٩ عام (١٩٠٠)

استمعنا اليوم إلى مزهد من ملاحظات أركادى نيكولا يفتش بصدد أدلتنا في عرض الاختبار.

ولقد توجه بالحديث، فور دخوله الصف، نحو باشا شوستوف:

- وأنت أيضا قدمت لنا في أثناء العرض، بعض الملاحظات الشيقة من الفن الأصول. ولكن ليس من فن المعاناة، بل وهذا هو الغريب في الأمر، من فن العرض.

وسأل شوستوف باستغراب شديد:

- العرض؟

وسأل الطلاب:

- وما هو هذا الفن؟

- إنه الاتجاه الثاني في الفن. أما فيم يتلخص. فليشرحه لكم من قلمه لنا في بعض من اللحظات الناجحة في أثناء العرض.

واقترح تورستوف متوجها نحو باشا:

- تذكر، باشوشستوف، الكيفية التي تكون بها دور (ياغو) لديك.

فقال شوستوف وكأنما يرى نفسه.

- بما أنني كنت أعرف شيئا عن تقنية فننا من عمي، فقد أقبلت على مضمون الدور مباشرة، وأمضت التفكير فيه طويلا.

واستفهم أركادى نيكولا يفتش:

- وهل ساعدك عملك؟

فاستأنف باشا ميرثا نفسه:

- قليلا، لقد خيل إلي أنني بلغت المعاناة الأصيلة في البيت. لابل إنني كنت أشعر أحيانا بمواقف معينة من الدور في أثناء التدرّيات أيضا. ولذلك أنا لا أفهم ما علاقة فن العرض فيما كنت أفعل.

- في هذا الفن أيضا، يعاني الفنان دوره مرة أو عددا من المرات، سواء كان ذلك في المنزل

أم في أثناء التدريلات. إن توافر العملية الرئيسية، أى المعاناة في الاتجاه الثانى هو الذى يسمح لنا باعتبار هذا الاتجاه فنا أصيلا.
وسألت:

- وكيف تجرى معاناة الدور في هذا الاتجاه؟ كما في اجتماعنا؟

- تماما، ولكن الهدف هناك مختلف. إذ يمكن معاناة الدور في كل مرة كما هو الأمر عندنا في فن المعاناة. ويمكن معاناة الدور مرة واحدة أو عددا من المرات من أجل ملاحظة الشكل الخارجى، وبلورة الشعور بلورة طبيعية، وبعد ملاحظة هذا الشكل يجرى تعلم تكرار بصورة آلية بفضل المضلات المدرية. هذا هو عرض الدور.

على هذا لا تكون عملية المعاناة في هذا الاتجاه من الفن مرحلة رئيسية في الإبداع، بل مجرد مرحلة من المراحل المسهدة للعمل الفنى الذى يليه. ويمكن هذا العمل فى البحث عن شكل فنى خارجى للخلق المسرحى من شأنه أن يشرح مضمون هذا الخلق بصورة عيانية. ويتوجه الفنان فى أثناء هذا البحث نحو نفسه قبل كل شئ، ويطمح إلى الإحساس بحياة الشخصية المصورة ومعانها ولكنى أكرر بأنه لا يسمح لنفسه بذلك إلا فى منزله أو فى أثناء التدريلات، وليس فى العرض أمام الجمهور.

وقلت ملغفا:

- ولكن شوستوف قد سمح لنفسه بذلك فى عرض الاختبار بالذات! وهذا يعنى أن ما قدمه لنا كان فنا من المعاناة.

ولقد وافقنى أحد الطلاب قائلا إنه قد برزت لدى شوستوف فى الدور الذى قام بأدائه أداء بعيدا عن الصدق، لحظات قليلة من المعاناة الأصيلة الجذيرة بفننا.
بيد أن أركادى نيكولايفتش قال محجبا:

- لا، فى فنا - فن المعاناة - يجب أن تجرى معاناة كل لحظة من أداء الدور، وأن يتم تجسيده فى كل مرة بصورة جديدة.

فى فنا، يتم إنجاز الشئ الكثير بطريقة الارتجال حول موضوع واحد معين جرى تشييته على نحو وطيد. إن إبداعا كهذا من شأنه أن يضى على الأداء نضارة وعفوية. ولقد انعكس ذلك فى بعض الملاحظات الناجحة فى أداء نازفانوف. ولكنى لم ألاحظ عند

شوستوف هذه النضارة، وذلك الأرجمال فى إحساسه بالدور، بل على العكس من ذلك، فقد أعجبت بديقه ومهارته الفنية فى بعض الأحيان. ولكن... كانت تشجع البرودة فى أدائه كله، ولقد دفعنى هذا إلى الاعتقاد بأنه قد توطلت لديه بصورة ثابتة على الدوام أشكال من الأداء لا تفسح مجالاً للارتمال وتحرم الأداء نضارته وعفويته. ومع هذا كنت أشعر طوال الوقت بأن الأصل الذى أخذت تتكرر النسخ وفقه بمهارة، كان أصلاً جيداً وصادقاً، وأنه كان يتحدث عن «حياة النفس الإنسانية» الأصيلة، الحية فى الدور. إن صدى عملية المعاناة السابقة هو الذى جعل المرض فناً أصيلاً فى بعض من مواضع الأداء .

- ولكن من أين جاءنى فن المرض هذا؟

وقال تورشوف لشوستوف:

- لنمعن النظر فى الأمر. ولتتابع من أجل ذلك رولينك بصلد الكيفية التى اهتمتها فى إعداد دور (باغو).

وقال باشا متذكراً:

- ولقد استعنت بالمرأة للتحقق من الكيفية التى يجرى بها التعبير عن المعاناة.

- هذا أمر خطير. بيد أنه، فى الوقت نفسه، أمر نموذجى بالنسبة لفن المرض.

فهو يعلم الفنان أن ينظر إلى خارج ذاته، وليس إلى أعماق نفسه.

وقال باشا متذرعاً:

- ولكن المرأة ساعدتني على رؤية الصورة التى يتم بها التعبير خارجياً عن المشاعر، وعلى فهم هذه المشاعر.

- وهل كانت تلك مشاعرك الخاصة أو مشاعر الدور المقلدة؟

- مشاعرى الخاصة، ولكن المناسبة لياغو.

وسأل أركادى نيكولايفتش متقصياً:

- على هذا، فإن ما كان يشيرك فى استخدامك للمرأة، بصفة رئيسية، هو الكيفية التى كانت تنعكس بها جسمانيا المشاعر التى كنت تعانيتها، أى «حياة النفس الإنسانية» بالإضافة إلى الهيمنة الخارجية ونمط السلوك.

- بالضبط!

- وهذا أيضا أمر نموذجي بالنسبة لفن العرض. فهو كونه فنا يحتاج إلى شكل مسرحي لا يعبر عن صورة الدور الخارجية وحسب، بل عن خطه الداخلى أيضاً، أى عن «حياة النفس الإنسانية» بصورة رئيسية.

وتابع باشا متذكراً:

- وأذكر أنى فى بعض المواضع كنت أشعر بالرضى والسرور عندما أرى الانعكاس الصحيح لما كنت أشعر به.

- وهل كنت تعمل على تثبيت وسائل التعبير عن الشعور هذه بصورة دائمة؟

- لقد ثبت تلقائياً نتيجة تكرارها الطويل.

- ولقد تكون لديك فى نهاية المطاف شكل خارجي محدد من المعالجة المسرحية الخاصة ببعض أجزاء الدور الناجحة، واضطلعت بتقنية تجسيدها اضطلاعاً جيداً؟

- هكذا على ما يبدو!

وسأل تورسوف مختبراً:

- وأنت طبعا أخذت تستخدم هذا الشكل فى كل مرة، لدى كل تكرار للإبداع، سواء فى المنزل أو فى أثناء التدريبات؟

واعترف باشا:

- بسبب العادة أغلب الظن.

- والآن، قل لى: هل كان يظهر هذا الشكل المثبت تلقائياً من المعاناة الداخلية فى كل مرة، أم أنه، بعد تلك المرة الأولى التى ولد فيها وتجمد بصورة دائمة، كان يتكرر على نحو ألى دون أى إسهام من الشعور؟

- لقد خيل إلى أنى كنت أعانيه فى كل مرة.

- لا. لم يصل هذا إلى المتفرجين فى عرض الاختبار. فى فن العرض يقومون بما قممت به أنت: انهم يحاولون استدعاء السمات الإنسانية النموذجية المعبرة عن حياة الدور الداخلية ويقومون بتحديددها. وبعد أن يخلق الفنان لكل من هذه السمات الشكل الافضل الغابت

على الدوام يتعلم تجسيده تجسيدا طبيعيا بصورة آلية دون أى إسهام من شعوره فى لحظة الأداء أمام الجمهور. ويتم بلوغ ذلك بمساعدة عضلات الجسم والوجه المشددة، وتقديره الصوت والنبضات ومجمل تقنية الفن ووسائله الماهرة، وبفضل التكرار اللامتناهى. وتكون الذاكرة العضلية متطورة إلى أبعد الحدود عند هؤلاء الفنانين من مدرسة العرض وبعد أن يعتاد الفنان استنساخ الدور بصورة آلية، يكرر عمله دون أن يصرف قوى عصبية أو روحية. لا بل إن هذه الأخيرة تعتبر زائدة وضارة فى أثناء الإبداع أمام الجمهور، لأن كل استشارة من شأنها أن تهدم سيطرة الفنان على نفسه، وأن تغير من الرسم والشكل المثبتين بصورة دائمة. أما عدم الوضوح أو التردد فى التعبير عن الشكل فيفسد الانطباع الذى يتركه هذا الشكل.

ذلك كله يتعلق، إلى هذا الحد أو ذاك، بالمواضع المشار إليها من أدائك للدور (هاغو).
والآن، تذكر ماذا حدث أثناء عملك فيما بعد. وراح شوستوف يتذكر:

- لم ترضى مواضع الدور الأخرى وشخصية (هاغو) ذاتها. ولقد اقتنعت بذلك بمساعدة المرأة أيضا. فخطر ببالى، وأنا أفتش فى ذاكرتى عن نموذج مناسب، أحد معارفى ممن لا يمت بصلة إلى الدور، بيد أنه، على الرغم من ذلك، كان تجسيدا ناجحا كما خيل لى، للخبث والحقْد والقتل.

- فأخذت أنت تنظر إليه من جانب وتكيف نفسك طبقا له؟

- نعم.

- وماذا فعلت بذكرى تلك؟

وباعتراف باشا قائلا:

- فى الحقيقة أنى اكتفيت بنسخ عادات صاحبي الخارجية. كنت أراه فى خيالى يمشى ويقف ويجلس، أما أنا فكانت أنظر إليه من جانب وأكرر كل مايفعل.

- هذا خطأ كبيرا فقد نحت بذلك فن العرض وانصرفت إلى مجرد المحاكاة الكاريكاتورية والنسخ والتقليد مما ليس له أية علاقة بالإبداع.

- وماذا كان على أن أفعل لأغرس الشخصية التى أعطتها من الخارج مصادقة فى (هاغو)؟

- كان عليك أن تتمثل فى نفسك المادة الجديدة، وأن تتعشها بابتداعات خيالى مناسبة كما يتم ذلك فى اتجاهنا - فى المعاناة.

ويعتبر عليك أيضا بعد أن تتفرس المادة المنتعشة في نفسك، ويتم تكوين شكل الدور في خيالك أن تقبل على عمل جديد يتحدث عنه بشكل معبر أحد أفضل ممثلي فن العرض وهو الفنان الفرنسي الشهير (كوكلان الأكبر)*

ويخلق الممثل لنفسه نموذجاً في خياله، ومن ثم مثله مثل الرسام يلتقط كل سمة وينقلها إلى نفسه بدلاً من الخش... ٩.

كان أركادى نيكولا يفتش يقرأ في كراسة (كوكلان) التي قدمها له إيفان بلاتونوفيتش: «إنه يرى زبا معيناً يرتديه (طرطوف) فيرتديه. يرى مشيته فيقلدها، يلاحظ سمة معينة من سمات شخصية بطله الشخصية فيصورها. إنه يكيف وجهه تبعاً لهذه السمات حتى يبدو وكأنه يفصل جلده هو، يقصه ويخطه إلى أن يشعر الناقد القابع في آثاء الأولى بالرضا، ويشر على الشبه المطلوب (طرطوف) وليس هذا كل شيء، والا فإن ما ينتج عن ذلك سيكون مجرد شيء خارجي، مثيل الشخصية وليس الشخصية ذاتها. على الممثل أن يجعل (طرطوف)، يتحدث بذلك الصوت الذي يخيّل إليه أنه سيمعه عند (طرطوف). وأخيراً عليه، كيما يحدد سير الدور كله، أن يجعله يتحرك ويمشي ويشر بيديه ويسمع ويفكر مثلما يفعل (طرطوف) أي عليه أن يصنع روح (طرطوف) عند ذلك فقط ستكون الشخصية جاهزة، وسيكون في الإمكان وضعها في إطارها على الخشبة.

ولسوف يقول الجمهور عندئذ: «هاهو ذا . طرطوف»... أو أن عمل الممثل كان رديئاً.

وقلت قلقاً:

- بيد أن هذا أمر في غاية الصعوبة والتعقيد!

- نعم إن (كوكلان) نفسه يعترف بذلك. فهو يقول: إن الممثل لا يعيش، بل يؤدي. إنه يظل بارداً إزاء موضوع أدائه، بيد أن فيه يجب أن يكون كاملاً. وأضاف تورسوف:

- وبالفعل، فإن فن العرض يتطلب الكمال كيما يظل فناً.

وقلت مستفهماً:

- أليس من الأسهل أن نولي الطبيعة والإبداع الطبيعي والمعاداة الأصلية نقتنا؟

* - انظر ترجمتنا لكتاب كوكلان الأكبر «الفن والممثل» - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦.

- إن (كوكلان) يعلن واقفاً من نفسه فى هذا الصدد: «الفن ليس هو الحياة الواقعية، بل ليس انعكاساً لها أيضاً. الفن هو خالق فى حد ذاته. إنه بخاصيته المجردة يخلق حياته الرائعة الخاصة خارج حدود الزمان والمكان».

ونحن لا نستطيع، بالطبع، أن نوافق على هذا التحدى المتعالى ضد الطبيعة الإبداعية هذا الفنان الوحيد الذى لا يضاهى ويتصف بالكمال.

وقلت مستثارة:

- وهل يعقل أنهم يؤمنون بالفعل أن تقنيهم أقوى من الطبيعة ذاتها؟ ما هذا الضلال!

- هم يؤمنون بأنهم يخلقون حياتهم الفنية الخاصة والأفضل. ليست تلك الحياة الإنسانية الواقعية التى نعرفها فى الواقع، بل حياة أخرى جرى تصحيحها من أجل الخشبة.

لهذا السبب نجد أن الممثلين فى مسرح العرض يمانون كل دور بصورة إنسانية صحيحة فى البداية فقط، أى فى مرحلة العمل التحضيرى، بيد أنهم ينتقلون فى لحظة الإبداع ذاتها على الخشبة إلى المعاناة الشرطية. ومن أجل تبرير هذه المعاناة يتأتون بترائع تقول إن المسرح والعرض المسرحى شرطيان، والخشبة كثيرة جداً بالوسائل وعاجزة عن إعطاء توهم الحياة الحقيقية. لهذا يمتنع على المسرح أن يحب الشرطيات لا أن يتجنبها.

هذا الطراز من الإبداع فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال، إنه مؤثر أكثر مما هو قوى، والشكل فيه أمتع من للمضمون، وهو يؤثر فى السمع والبصر أكثر من تأثيره فى الروح. ولذلك فهو يعجبنا أكثر مما يحرك عواطفنا.

حقاً يمكن تلقى انطباعات كبيرة من هذا الفن أيضاً. بيد أنها تستحوذ عليك فى أثناء تقبلها، وتخفظ عنها ذكريات جميلة، إنها ليست تلك الانطباعات التى تبعث الدفء فى الروح وتقع منها موقفاً عميقاً. وتأثير هذا النوع من الفن هو تأثير قوى، ولكنه تأثير لا يدوم. أنك تدعش منه أكثر مما تؤمن به، ولذلك لا ينفذ إلى الأعماق، ويدخل فى نطاق هذا الفن وإمكاناته كل ما هو منهل بعدم توقفه وجماله المسرحى أو ما يتطلب حماسة بهية ولكن هذه الإمكانيات إما أن تبدو ضخمة جداً أو سطحية للغاية من أجل التعبير عن المشاعر العميقة. إن رهافة الشعور الإنسانى وعمقه لا يخضعان للوسائل التقنية، فهما يحتاجان إلى عون الطبيعة ذاتها فى لحظة المعاناة الطبيعية وتجسيدها. ومع ذلك كله، ينبغي الاعتراف بأن عرض الدور عرضاً تمليه المعاناة الأصيلة هو إبداع وفن.

أخذ غوفوركوف اليوم يؤكد بحماسة كبيرة في الدرس أنه يمثل من مدرسة العرض، وأن أسس هذا الاتجاه قريبة من روحه، وأن شعوره الفني إنما ينزع تحديداً إلى توطيد هذه الأسس التي هو معجب بها، وبأنه يفهم الإبداع على هذه الصورة بالضبط وليس على نحو آخر. ولقد أبدى أركادى نيكولايفتش ارتياحه في صحة هذه التأكيدات وقال إن المعاناة في فن العرض ضرورية في حين أن غوفوركوف لا يضعه بقدرته على الاضطلاع بهذه العملية، سواء في أثناء العمل على الخشبة أو في البيت. ولكن المجادل أكد بأنه يشعر دائماً وعلى نحو قوى بكل ما يفعل أو يعاني على الخشبة.

وقال أركادى نيكولايفتش:

.. إن كل امرئ في كل لحظة من لحظات حياته يحس بشيء ما يعاني. ولو أنه كان لا يحس بشيء لأمسى في عداد الموتى. إن اللهم هو الشيء الذي تجرى معاناته على الخشبة، أهر مشاعركم الخاصة المشابهة لحياة الدور، أم هو شيء آخر لا يمت إلى هذه المشاعر بصلة؟

غالباً ما يصوغ الممثلون - حتى ذوي الخبرة منهم - في البيت مألوس له أبة أهمية ولا يعتبر جوهرياً أبداً بالنسبة للدور والفن ويقولونه إلى الخشبة. وهذا ما حدث لكم جميعاً. فمتكم من قدم لنا في العرض صوته ونبرته المؤثرة وتقنيته في الأداء. وآخرون راحوا يسلون النظارة بالجرى النشيط والقفزات الشبيهة بقفزات الباليه، والمبالغة المستميتة في الأداء والإشارات والأوضاع الجميلة، وباختصار، حملوا معهم إلى الخشبة مالا يحتاج إليه الشخصيات التي قاموا بتصورها.

وأنت، ياغوفوركوف، لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلي، ولا من ناحية معاناته، ولا من حيث هو عرض، بل من ناحية أخرى تماماً. ومع ذلك تعتقد أنك خلقت شيئاً ما في الفن. ولكن، لا يمكن أن يجرى الحديث عن إبداع أصيل إذا لم يكن ثمة شعور حي مشابه لذلك الشعور المفترض لدى الشخصية.

ولذلك، لا تتدع نفسك، والأفضل أن تحاول إدراك أين يبدأ الفن الأصيل وأين ينتهي. وأن تفهم ذلك على نحو أعمق. عندئذ ستقتنع أن أدائك لم يكن يمت إلى هذا الفن بصلة.

- وما يكون أدائي إذن؟

- إنه صنعة. حقا، ليس صنعة رفيعة، إذ ينطوى على أساليب تم صوغها صوغا لا تقا من أجل تقرير الدور وتصويره تصويرا شرطيا.

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التي أثارها غوفور كوف، وأنتقل مباشرة إلى شرح تورسوف بصدد الحدود التي تفصل بين الفن الأصل والصنعة.

- لا وجود لفن أصل دون معاناة. ولذلك فإن هذا الفن يبدأ حيث يبدأ الشمور. وسأل غوفور كوف:

- والصنعة؟

- إنها تبدأ حيث تنتهي المعاناة الإبداعية، أو حينما ينتهي عرض نتائجها. بينما تعتبر عملية المعاناة ضرورية في فن المعاناة وفي فن العرض، نجد أن هذه العملية غير ضرورية وعرضية في الصنعة. إن الممثلين من هذا النوع لا يستطيعون خلق كل دور على انفراد، لأنهم غير قادرين على معاناة الشيء للعاش أو تجسيده. إنهم قادرون فقط على قراءة النص بصورة تقريرية، وعلى مصاحبة هذا النوع من التقرير بوسائل أداء مسرحي لم صوغها صوغا ثابتا. وهذا ما يجعل مهمات الصنعة سطحية للغاية.

وسألت:

- وأين تتجدد هذه السطحية؟

- ستفهم ذلك بصورة أفضل عندما تعرف من أين جاءت وسائل الأداء الصنعي التي نسميها في لغتنا بالقوالب التمثيلية الجامدة. وإليك كيف نشأت هذه القوالب، وكيف تم صوغها:

لكي نعبّر عن مشاعر دور ما لابد لنا من أن نماني بأنفسنا مشاعر مشابهة حتى يتسنى لنا معرفتها. إن محاكاة الشعور نفسه أمر مستحيل، ولا يمكننا سوى تقليد نتائج تجلياته الخارجية. بيد أن الممثلين الصنع عاجزون عن معاناة الدور. وهم، لهذا السبب، غير قادرين أبدا على معرفة النتائج الظاهرية لهذه العملية الإبداعية.

ما العمل إذن؟ كيف نعبّر على شكل خارجي دون أن يوحى به شعور داخلي ما؟ كيف نعبّر بالصوت والحركات عن نتائج معاناة لا وجود لها؟ ليس أماننا من سهيل سوى اللجوء إلى زيف تمثيلي شرطي سطحي في الأداء لا يحدو عن كونه تصوير مشاعر دور

غريبة غير معاشة لا يدركها الممثل نفسه الذى يقوم بأداء الدور أداءً خارجياً شكلياً، وعلى قدر عظيم من البدائية. إن هذا مجرد محاكاة كاريكاتورية سطحية.

إن مثل الصنعة يقدم للمتفرجين، بمساعدة الإيماء والصوت والحركات، مجرد قوالب خارجية جامدة يزعم أنها تعبر عن «حياة النفس الإنسانية» الداخلية فى الدور، وتناعا ميتا من مشاعر لا وجود لها. ولقد تم من أجل هذا الأداء الخارجى المزيف صوغ تشكيلة كبيرة من الأساليب التصويرية التمثيلية الممكنة، حيث يزعمون أنها تعبر بوسائل خارجية عن مختلف المشاعر التى يمكن أن نلتقيها فى الممارسة المسرحية، أننا لا نعثر فى هذه الوسائل الصنعية على الشعور نفسه، بل على محاكاة كاريكاتورية له وشبه خارجى مفترض لنتائجه، كما لا نجد فيها مضمونا روحيا، بل مجرد وسيلة خارجية يزعمون أنها تعبر عن هذا المضمون.

وتحافظ التقاليد الصنعية الموروثة من السلف على بعض هذه الوسائل الثابتة دوماً مثل: وضع اليد على القلب تمهيداً عن الحب، وتمزيق ياقة القميص أو الشتره لدى التعبير عن الموت. كما أن بعضها الآخر مأخوذ بشكله الجاهل من المعاصرين الموهوبين (مثل فرك الجبين بظاهر اليد كما كانت تفعل فيرا فيود وروفا كومبا رجييفسكايا فى لحظات الدور التراجيدية). وأخيراً من الوسائل ما اخترعه الممثلون أنفسهم.

وثمة أسلوب خاص فى الصنعة من أجل قراءة الدور بصورة تفسيرية، أى من أجل الصوت والنطق والكلام (ارتفاعات وانخفاضات صوتية مبالغ بها فى لحظات حساسة من الدور يتمثلون أدائها فى تهديدات (تريمولات)* تشيلية خاصة أو تنحيقات (فيوريورات)** صوتية إنشادية مميزة. وهناك وسائل مخصصة للمشية (تمثل الصنعة لا يمشون على أرض المسرح، بل يخطرون) وللمحركات والأفعال والتشكيل الجسماني والأداء الخارجى (وهذه قوية على نحو خاص لدى ممثلى الصنعة وهى تقوم على أساس من الجمالية الممجوجة لا الجمال، وثمة وسائل للتعبير عن مختلف المشاعر والانفعالات الإنسانية (الكشف عن الأسنان وإدارة المقلتين فى محجرتيهما فى أثناء الفجوة، كما يفعل نازفانوف، وتغطية العينين والوجه كله بالكفين بدلاً من البكاء، والإمساك بالشعر فى حالات اليأس) وثمة وسائل أخرى لتقليد عدد كبير من الشخصيات والأنماط من مختلف

* (Tremolo إيطالى) المعنى الحرفى: مهتز، وهو إعادة صوت واحد إعادة سريعة متكررة.

** (Fioritura إيطالى) المعنى الحرفى: الأزهار. وهى مقطع زخرفى يزين اللحن كان يستخدم بصورة رئيسية فى أوبرا القرن الثامن عشر الإيطالية.

فئات المجتمع، (فالفلاحون يصقون على الأرض ويمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم، والعسكريون يقطعون بالمهاميز المثبتة في أحذيتهم، والنبلاء يلعبون بالمنظير (لوريت) وهناك وسائل مخصصة لتصوير العصور (الإشارات الأوبرالية لتصوير العصور الوسطى وترقيص الأرجل لتصوير القرن الثامن عشر)، وثمة وسائل أخرى لأداء مسرحيات وأدوار بكاملها (رئيس البلدة)*، احناء الجسم في اتجاه الصالة على نحو خاص، ووضع راحة اليد على الشفاه في حالة الأداء الجانبي (Aparte). ولقد أصبحت جميع هذه العادات التمثيلية عادات تقليدية مع مرور الزمن.

وهكذا يجرى صوغ إلقاء تمثيلي عام، ونمطية جامدة في قراءة الدور بصاحبان بمؤثرات حسية وجمالية أوضاع وإشارات مسرحية خاصة محسوبة بشكل مسبق.

وبعد صنع وسائل الأداء الآلية الجاهزة بسهولة بفضل عضلات الممثلين الصنع المدربة، حيث يجرى التعود على هذه الوسائل لتصبح طبيعة ثانية لهم تحل محل طبيعتهم الإنسانية على الخشبة.

وسرعان ما يلى قناع الشعور هذا الميث بصورة دائمة، ويفقد إشارته الضعيفة إلى الحياة، ويتحول إلى مجرد قالب تمثيلي آلي حامد أو دلالة خارجية شرطية. وتشكل سلسلة طويلة من هذه القوالب الجامدة المقررة بصفة دائمة طقوسا تمثيلية تصويرية، أو مراسم تصاحب تقرير المسرحية الشرطي. إن الممثلين من مذاهب الصنعة، يريدون استبدال المعاناة الحية الأصلية والإبداع بوسائل أداء خارجية مختلفة. بيد أن الشعور الأصيل لا يخضع إلى التعبير بوسائل الصنعة الآلية.

ومازال بعض هذه القوالب الجامدة يتمتع بخاصية تأثير مسرحية، أما القسم الأعظم منه فهو مهين بما فيه من رداءة الذوق، وضآلة الاستيعاب، وسطحية العلاقة بالشعور الإنساني، أو ببساطة، بما فيه من غباء.

بيد أن الزمن والعادة الطويلة يجعلان حتى من الأمور الشائثة أو الخالية من المعنى شيئا قريبا ومألوفا (من ذلك، مثلا، تصعيرات الممثلين الكوميديين في مسرحيات الأوبريت، والعجوز الكوميدي المتصايب، وأبواب الصالة المسرحية التي تفتح على مصراعها تلقائيا لدى دخول بطل المسرحية وخروجه، حيث يعتبر بعضهم ذلك كله ظواهر طبيعية تماما في المسرح).

* شخصية رئيسية في مسرحية الكاتب الروسى الكبير نيكولاى غوغول «المفتش».

لهذا السبب، دخلت حتى القوالب الجامدة المصطنعة فى الصنعة، وصارت الآن فى غداد مراسم الطقوس المسرحى، وثمة قوالب جامدة أخرى انحطت إلى درجة لم بعد معها فى الإمكان معرفة أصلها على الفور. لقد تحولت الوسيلة المسرحية التى فقدت جوهرها الداخلى الذى تولدت عنه إلى شرطية مسرحية ليس لها أية صلة بالحياة الحقيقية، وهى، لهذا السبب، تشوه طبيعة الفنان الإنسانية. وتجد كثيرا من هذه القوالب الشرطية الجامدة فى فن الباليه وفن الأوبرا وعلى وجه الخصوص فى التراجيديا الكلاسيكية المزيفة التى يرددون فيها أن يعبروا عن معاناة الأبطال المعقدة السامية بوسائل صناعية مقرررة سلفا بصورة دائمة (من ذلك الجمالية المصطنعة أو المرونة المفرطة، و«انتزاع» القلب من الصدر فى لحظات اليأس، وهر الأيدي للتعبير عن الرغبة فى الانتقام ورفع الأفرع للضراعة والابتهال).

ويعتقد الممثل الصنى أن مهمة الإلقاء التمثيلى العام (ومن ذلك الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الشاعرية، والرتابة المحلة لدى التعبير عن الشعر الملحمى، والإلقاء التمثيلى الجمهورى لدى التعبير عن الحقد، والدموع الزائفة التى ترشح من الصوت لدى التعبير عن فداحة الخطوب) تكمن فى إضفاء طابع النبيل على صوت الممثل ونطقه وحركاته، وجعل ذلك كله جميلا وقويا بتأثيره المسرحى وتعبيره الفنى. بيد أنهم للأسف، لا يفهمون النبيل بصورة صحيحة دائما، ويتصورون الجمال بصورة غير محددة، أما الخاصية التعبيرية فغالبا ما يملئها عليهم الذوق للنمط الذى هو فى الحياة أكثر من الذوق السليم. من هنا نشأ التزييق بدلا من النبيل، والجمال الممجوج بدلا من الجمال الحقيقى، والتأثير المسرحى بدلا من قوة التعبير. وبالفعل، ابتداء من الإلقاء الشرطى والنطق وانتهاء بمشية الممثل وإشارته، ذلك كله، راح يوظف فى خدمة الجانب الصارخ من المسرح. هذا الجانب الذى يعوزه الكثير من التواضع كما يصبح جانباً ضيقاً.

لقد تحول كل من الإلقاء الصنى ومرونة جسم الممثل إلى مجرد مؤثر من مؤثرات العرض، ونبيل مبالغ فى تزويقه، ولقد نشأ عنهما نوع من الجمال المسرحى المصطنع. لا يمكن للقالب الشرطى الجامد أن يحل محل المعاناة.

بيد أن المصيبة تكمن فى إن القالب الجامد لزق وملحاح بطبيعته. إنه ينفذ إلى الإنسان كالصدأ، ويتغلغل إلى الأعماق ما إن يجد منفذا إليها، وهو يتكاثر ويسعى إلى الاستيلاء على جميع أجزاء الدور وجهاز التعبير عند الممثل. إن القالب الجامد يملأ كل

مكان فارغ في الدور لا يحتل الشعور الحي بعد وتولد هناك. بالإضافة إلى ذلك، غالبا ما يبرز القلب الجامد ويتقدم إلى أمام قبل أن يستيقظ الشعور ويحسبه. لهذا ينبغي أن يكون الممثل يقظا ليمنع عن نفسه خدمات القلب الجامد الملحاح. ويصدق كل ما قيل على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الأصيل أيضا. ويمكن القول عن الممثلين من الطراز الصنعي إن مجمل نشاطهم المسرحي إنما يقضى إلى اختيار القوالب الجامدة وتركيبها بمهارة. ويتمتع بعض هذه القوالب بجمالها الخاص المصطنع وخاصيته في الإمتاع، حتى أن المتفرج غير المجرّب قد لا يلاحظ أن هذه القوالب ما هي إلا عمل من أعمال التمثيل الآلي.

ولكن القوالب التمثيلية الجامدة لا تستطيع في حد ذاتها استثارة المتفرجين مهما بلغت حدا من الكمال. وهي لذلك تحتاج إلى بعض المؤثرات الإضافية، وهذه المؤثرات هي وسائل خاصة تطلق عليها تعبير العاطفة التمثيلية. إن العاطفة التمثيلية ليست عاطفة أصلية أو معاناة فنية حقيقية للدور، بل هي مجرد إثارة مصطنعة لأطراف الجسم.

فإذا ما شدّدنا قبضتنا، مثلا، وضغطنا بقوة على عضلات الجسم، أو أدخلنا تنفّسا بصورة تشنجية، نستطيع بذلك أن ندفع أنفسنا إلى توتر جسماني شديد غالبا ما تستقبله الصالة على أنه مظهر من مظاهر الحيوية الداخلية القوية التي تستثيرها عادة المشاعر القوية ويمكن التحرك بسرعة ولهاء القلق بروح باردة ودونما سبب، أي بصورة غير محددة وسوف يخلق ذلك شيئا ضعيفا بحالة التهيج الجسماني.

ويشير الممثلون من الطراز الأكثر عصبية العاطفة التمثيلية في أنفسهم بتهيج أعصابهم تهيجا مصطنعا، وينشأ عن ذلك نوع من الهستيريا المسرحية أو النسائية الهستيرية أو النشوة المرضية التي غالبا ما تكون بلا مضمون، مثلها في ذلك مثل التهيج الجسماني المصطنع إنما في كلتا الحالتين لسا إزاء أداء فني، بل أمام أداء مصطنع، ولا تتعامل مع مشاعر الإنسان - الفنان الحية المكيفة طبيعا للدور الذي يؤديه، بل مع عاطفة تمثيلية، بيد أن هذه العاطفة، على الرغم من ذلك، تبلغ هدفها، وتعطى إشارة ما إلى الحياة فتترك انطبعا معنا لأن الناس المتخلفين فنيا لا يميزون في نوعية هذا الانطباع ويرضون بتقليد فظ، وغالبا ما يكون الممثلون من هذا النوع واثقين من أنهم يعملون لخدمة الفن الأصيل، غير مدركين أنهم ببساطة يتعاطون الصنعة المسرحية.

... .. عام (..) ١٩

فى حصّة اليوم، استأنف أركادى نيكولايفتش تحليل عرض الاختيار.

ولقد كان نصيب المسكين فيوتنسوف من التعنيف أكثر من غيره. فأركادى نيكولايفتش لم يعترف بأدائه حتى على أنه صنعة.

وتدخلت فى الحديث:

- وما يكون أدائه إذن؟

- إنه أبشع أنواع التكلف.

وسألت بصورة عارضة:

- وهل كان أدائى خاليا من هذا التكلف؟

- لا

وهتفت برعب:

- أين؟ لقد قلت لى بأنّى كنت أودى على السجبة!

- ولقد أوضحت أن هذا الأداء يتكون من لحظات إبداع حقيقى تتناوب مع لحظات أخرى...

وأقلت السؤال منى:

- من الصنعة؟

- من أين لك الصنعة، فهى تتأتى بالعمل الطويل كما هو الأمر عند غوفوركوف، أما أنت فلم يكن لديك الوقت لذلك، ولهذا السبب أخذت تحاكي البربرى محاكاة كاريكاتورية بواسطة قوالب جامدة لا يستشعر فيها أى نوع من التقنية كالتي نجدها عند الهواة. إن التقنية لا بد منها فى الفن والصنعة على السواء.

- ومن أين جاءتنى هذه القوالب الجامدة مادمت أصعد الخشبة للمرة الأولى؟

- أعرف فنانتين لم تريا ليا من المسارح أو العروض أو التفريريات المسرحية، ومع ذلك قامتا بأداء إحدى التراجيديات بقوالب جامدة مفرقة فى الارتفاع والانخفاض.

- إذن، كان أدنى مجرد تكلف من أعمال الهواة.

وأكد أركادى نيكولايفتش:

- نعم! مجرد تكلف لحسن الحظ.

- ولماذا «لحسن الحظ» هذه؟

- لأن النضال ضد التكلف الذى تتصف به أعمال الهواة أسهل من النضال ضد الصنعة المتأصلة. إن المبتدئين مثلكم، إذا كانت لديهم موهبة، قادرون على أن يشعروا جيداً بالدور ولو للحظة، ولكن ليس فى استطاعتهم التعبير عن مجمل الدور بشكل فنى متماسك لهذا تراهم يلجئون دائماً إلى التكلف. ولا ضير من هذا التكلف فى المراحل الأولى، ولكن لا ينبغي أن تنسى أنه ينطوى على خطر كبير، ويجب النضال ضده منذ الوهلة الأولى حتى لا ينمى للممثل فى نفسه مثل هذه العادات التى تشوهه وتصدع موهبته الطبيعية. حاولوا أن تتركوا إذن أين يبدأ كل من الصنعة والتكلف العادى وأين ينتهيان.

- وأين يبدأ كل منهما؟

- سأحاول أن أشرح لك هذا معتمداً عليك أنت، أى سأخذك مثلاً على ما أقول. فانت إنسان ذكى ولكن، لسبب ما، كان كل مافعلته فى عرض الاختيار سخيفاً باستثناء بعض اللحظات. أحقاً أنك تؤمن بأن البربر أو المغاربة الذين اشتهروا أيام مجدهم بالتهذيب كانوا أشبه بالحيوانات المتوحشة التى تروح وتجيء حبيسة فى قفص؟ إن المتوحش الذى صورته كان يزمجر حتى فى حديثه الهادئ مع الياور ويكشر عن أسنانه ويذير عينيه فى محجرهما. من أين جاءك هذا التفسير؟ اشرح لنا كيف وجدت هذه السخافة طريقها إليك؟ ترى، هل لأن الأشياء السخيفة تصبح أموراً ممكنة عند الممثل الثالث الذى أضاع طريقه الإبداعية؟

ووصفت طريقة إعدادى الدور فى البيت بصورة تفصيلية كبيرة، وسقت تقريباً كل ما هو مسجل لدى فى دفتر المذكرات اليومية. كما نجحت فى عرض شيء ما بواسطة الأفعال، لابل إني وضعت الكراسى وفقاً لترتيب الأثاث فى غرضى من أجل إيضاح أكبر. ولقد ضحك أركادى نيكولايفتش كثيراً فى بعض المواضع التى كنت أعرضها. ثم قال عندما انتهيت من الوصف.

- انظروا كيف يتولد أبدأ نوع من أنواع الصنعة. وهذا يحدث، قبل كل شيء، عندما تأخذ على عاتقك أداء عمل هو أكبر من طاقتك، عمل لا تعرفه ولا تشعر به.

لقد بدا أن مهمتك الرئيسية في عرض الاختبار هي أن تذهل المتفرجين وتصعقهم بماذا؟ ترى، بمشاعر عضوية أصيلة تناسب الشخصية المصورة؟ ولكن لم تكن هذه المشاعر موجودة لديك. كما لم تكن لمة شخصية حية متكاملة تستطيع أن تستنسخها ولو نسخا خارجيا على الأقل. فماذا بقي أمامك من شيء تفعله؟ التمسك بأى سمة عابرة تبرز في ذهنك مصادفة. فنذك، كما هو الأمر بالنسبة لكل امرئ، الكثير مما يتم حفظه لعلوارى الحياة. إن ذاكرتنا تحفظ الانطباعات بصورة ما. ولدى الحاجة تظهر هذه الانطباعات بصورة معبرة. ونحن قلما نهتم في أثناء هذا التعبير السريع و«العام» بأن يكون تعبيرنا مطابقا للواقع، بل نكتفى بسمة معينة أو إشارة واحدة. لا بل إن الممارسة الحياتية ذاتها قد وضعت أنماطا جامدة أو دلالات تصويرية خارجية من أجل تجسيد هذه الصور الفنية. فإذا ما قيل لأى منا: قم الآن، ودون أى إعداد، بـ«المتوحش» «بصفة عامة»، فإنى أؤكد لكم بأن الغالبية العظمى سوف تفعل ما فعلته أنت في أثناء العرض، ذلك لأن التحرك السريع والزمرجة والكشف عن الأسنان وتحريك حذقتى العنيتين لإظهار بياضهما، ذلك كله، قد اندمج في مخيلتنا منذ القدم مع تصورنا الخاطى عن الإنسان المتوحش.

هذه الوسائل «العامة» متوافرة لدى كل شخص، وتستخدم من أجل التعبير عن الغيرة والغضب والاضطراب والسعادة واليأس وغير ذلك من العواطف الإنسانية، وهى تستخدم بمعزل عن الطريقة التى يحس بها الإنسان بهذه العواطف، أو زمن هذا الإحساس وظروفه. إن هذا النوع من «الأداء»، أو بالأحرى هذا التصنع فى الأداء هو سطحى ويأتى إلى درجة مضحكة: فلكى يمبروا عن القوة التى لا وجود لها فى الواقع لديهم ينفجرون بالصراخ، ويزايدون من لإحياء الوجه فيصلون به حد المبالغة، ويضخمون تعبيرية الحركات والأفعال، ويلوحون بالأيدى ويضغطون بها على الرأس... إن وسائل الأداء هذه متوافرة لديك أيضا، ولكنها قليلة عندك لحسن الحظ. لهذا لم يكن غريبا أن تستفدها خلال ساعة عمل. إن وسائل الأداء المصطنعة هذه تظهر تلقائيا وعلى الفور، وهى سرعان ما تبعث على السأم. وعلى العكس تماما، لا تتأتى وسائل التعبير الفنى الأصيلة إلا بصعوبة، ويتطلب خلقها للتعبير عن حياة الدور وقتا طويلا. بيد أنها فى المقابل لا تبعث على السأم أبدا، وتحدد تلقائيا، وتتطور باستمرار، وتستحوذ دائما على الفنان وعلى المتفرجين. لهذا السبب نجد أن

الدور الذى يقوم على أساس وسائل الأداء الطبيعية دائم النمو، أما الدور الذى يقوم على أساس من التكلف والتصنع المبتذل، فنجدته سرعان ما يمسى دوراً آلياً، عديم الروح.

هذه القوالب «الإنسانية العامة» الجامدة التى تشبه - إذا جاز الوصف - لقيفا من الحمقى الخدومين هى أشد خطراً علينا من ألد الأعداء. هذه القوالب تقبع فى داخلك وفى داخل كل إنسان. ولقد استخدمتها بدورك على الخشبة لأنك لما تستحوذ بعد على قوالب جاهزة تقوم على صوغها التقنية الصناعية.

وكما نرى، يبدأ كل من التكلف والصنعة من حيث تنتهى المعاناة. بيد أن الصنعة منظمة ومكيفة لاستبدال التكلف العادى بالشعور، وتستخدم فى ذلك قوالب جامدة مصوغة، بينما التكلف لا يضطلع بمثل هذه القوالب المصوغة ويستخدم دونما تمييز كل مايقع عليه من قوالب «إنسانية عامة» جامدة أو «سلفية» لم تشحذ، ولم يجر صوغها من أجل المسرح.

إن ما حدث لك أمر يمكن فهمه وتبريره بالنسبة لمبتدئ. ولكن كن حذراً فى المستقبل فمن التكلف السطحي والقوالب «الإنسانية العامة» الجامدة يتم صوغ أردأ أنواع الصنعة فى نهاية المطاف. ولذلك لا تجمل هذا التكلف ينمو ويتطور.

ومن أجل تحقيق ذلك، ثابر فى النضال ضد القوالب الجامدة من جهة، وتعلم فى الوقت نفسه، معاناة الدور، ليس فى لحظات متفرقة من العرض وحسب كما حدث فى «عطيل»، بل طوال الوقت الذى تعبر فيه عن حياة الشخصية المصورة.

بهذا ستقدم العون لفنك بالابتعاد عن «الإداء على السجية» وبالانضواء تحت لواء فن المعاناة.

... .. عام (١٩٠٠)

لقد تركت كلمات أركادى نيكولايفتش فى نفسى انطباعاً كبيراً. لابل إن ثمة لحظات قادنى فيها تفكيرى إلى أنه ينبغي أن أهرج الدراسة.

لهذا السبب، عندما التقيت مع تورسوف فى حصة اليوم، تابعت أسئلتي. وكنت أود التوصل إلى استنتاج عام من كل ما قيل فى الحصص السابقة. ولقد توصلت فى نهاية المطاف إلى أن أدأى هو عبارة عن خليط من لحظات الإلهام، أى من أفضل ما هو موجود فى عملنا، من لحظات التكلف التى تعتبر أردأ ما فى هذا العمل.

وقال لى توريسوف مطمئنا:

- ليس هذا أسوأ ما فى الأمر، فما فعله آخرون لهو أسوأ وأشد خطرا. إن هوابتك السطحية يمكن علاجها، أما أخطاء هؤلاء فتصدر عن مبدأ واع ولا يتسنى دوما تغييره أو انتزاعه من جذوره المتأصلة لدى الفنان.

- وما هو هذا الشيء؟

- سوء استغلال الفن.

وسأل الطلاب:

- وأين يمكن هذا الاستغلال؟

- فيما فعلته فيليامينوفا على سبيل المثال.

وقفزت فيليامينوفا من مكانها من شدة وقع المفاجأة:

- أنا؟! وماذا فعلت؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش:

- لقد عرضت علينا ذراعيك وساقيك وقوامك كله. فهذا مايمكن رؤيته بصورة أفضل عندما يتم عرضه على الخشبة.

وسألت جميلتنا المسكينة وقد تملكتها الحيرة:

- أنا؟ أنا عرضت ذراعى وساقى؟

- نعم، بالضبط؛ لقد عرضت ذراعيك وساقيك.

وراحت فيليامينوفا تغمغم بالحاح:

- شئ مخيف! ما أظن هذا! غريب أنا فعلت ذلك دون أن ألاحظ شيئا؟

- هذا ما يحدث دوما مع العادات المتأصلة.

- ولماذا امتدحتنى إذن؟

- لجمال ساقيك وذراعيك.

- وما وجه السوء فى هذا كله؟

- فى أنك أخذت تغنجن للصالة ولم تقومى بأداء المشهد.

لم يكتب شكسبير «ترويض الشرسة» من أجل ذلك، أى من أجل أن تعرض الطالبة فيليامينوفا مفاتن ساقها للمتفرجين وتفتح للمعجبين. لقد كان عند (شكسبير) هدف آخر ظل غريبا عنك ومجهولا لنا.

للأسف، غالبا مايستغل فنانا من أجل أهداف غريبة تماما عنه.. أنت من أجل عرض جمالك، وآخرون كيما يحققوا لأنفسهم الشهرة والنجاح الذى يعتمد على الألق الخارجى وروح الوصولية. تلك ظواهر اعتيادية فى عملنا، وأنا أسارع فأحذركم منها. تذكروا جيدا ما سأقوله لكم الآن: إن المسرح بفضل جماهيرته وناحية العرض العيانية فيه هو سلاح ذو حدين. إنه يحمل رسالة اجتماعية مهمة من جهة، ويشجع هؤلاء الذين يريدون استغلال فنانا ويصعدوا من جهة ثانية. ويستغل هؤلاء قلة فهم بعض الناس، وفساد ذوق بعضهم الآخر. إنهم يلجئون إلى المكائد والمحسوبيات وغير ذلك من الوسائل التى لا علاقة لها بالإبداع. هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن، ويجب النضال ضدهم بحزم أكبر، وإذا لم تنجحوا فى ذلك لاتتواتروا فى طردهم نهائيا من المسرح.

ثم توجه تورستوف بالحديث ثانية نحو فيليامينوفا قائلا:

- لهذا عليك أن تقررى بشكل نهائى هل جئت لخدمة الفن والتضحية فى سبيله أم من أجل استغلاله وخدمة أغراضك الشخصية؟
وأردف تورستوف متوجها نحو الجميع:

- ليس فى استطاعتنا تقسيم الفن إلى أصناف إلا من الناحية النظرية. أما الواقع والممارسة العملية فلا يحسبان حسابا لهذه التسميات، ويخلطان بين جميع الاتجاهات. وبالفعل، كثيرا ما نرى كيف يهوى فنانون كبار بسبب ضعفهم الإنسانى إلى مستوى الصنعة، وكيف يرتقى بعض الممثلين الصنع فى بعض الأحيان إلى مستوى الفن الأصيل.

ويحدث الشيء نفسه لدى أداء كل دور وفى كل عرض. حيث نجد المعاناة الأصيلة تتعاشب جنبا إلى جنب مع لحظات من العرض والتكلف الصنعى وسوء الاستغلال. وكلما تعاطمت ضرورة معرفة الفنان حدود فنه - ازدادت أهمية أن يدرك الممثلون الصنع أين الخط الذى يبدأ وراءه الفن.

وهكذا، ثمة اتجاهان أساسيان فى عملنا: فن المعاناة وفن العرض. وهذان الاتجاهان يتألفان على خلفية عامة هى الصنعة المسرحية الجيدة منها والردئية وينبى أن نلاحظ أيضا

أنه فى لحظة الحماسة الداخلى يمكن أن تنطلق، من خلال القوالب الجامدة التى تبعت على السأم ومن خلال التكلف، ومضات إبداع أصيل.

ومن الضرورى أن تحمى فننا من الاستغلال أيضا، فهذا الشرير سلسل دائما إلى فننا بصورة غير ملحوظة.

أما الهوى السطحية فهى مفيدة وخطيرة فى آن معا. وذلك تبعا للطرق التى يتم اختيارها.

وسألت مستقصيا:

- وكيف نتفادى جميع هذه الأخطار التى تهددنا؟

- ثمة وسيلة واحدة لا بدل عنها كما قلت، وهى أن نحقق على الدوام هدف فننا الأساسى الذى يكمن فى خلق «حياة النفس الانسانية فى الدور والمسرحية وفى تجسيد هذه الحياة بصورة فنية وفى شكل مسرحى جميل. ان هذه الكلمات لتتطوى على المثل الأعلى الذى يجب أن يهتدى به الفنان الأصل.

ولقد تبين لى من أحاديث تورسوف أن ظهورنا على خشبة كان مبكرا جدا، وأن عرض الاختبار قد أساء إلى الطلاب أكثر مما قدم لهم الفائدة .

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بفكرتى هذه اعترض قائلا:

- لقد أوضح لكم العرض ما يجب ألا تقوموا به أبدا على خشبة، وما ينبغى أن تسعوا إلى تجنبه بحزم فى المستقبل.

وفى نهاية الحديث، أعلن لنا تورسوف، وهو يودعنا، أننا سوف نبدأ اعتبارا من يوم الغد دروساً تهدف إلى تطوير أصواتنا وأجسامنا، أى دروساً فى الغناء والإنشاء والجمباز والإيقاع والمرونة والرقص والمبارزة والألعاب البهلوانية. وسوف يتم اجراء هذه الحصص يوميا، لأن عضلات الجسم تتطلب تمارين منتظمة، دعوية وطويلة من أجل تطويرها.



٣ - الفعل . كلمة دلو، (الظروف المقترحة)

... .. عام (..) ١٩

اجتمعنا اليوم فى قاعة المسرح المدرسى، وهى قاعة ليست كبيرة، ولكنها مجهزة تجهيزا كاملا.

دخل أركادى نيكولايفتش وألقى علينا نظرة فاحصة ثم قال:

- اصعدى خشبة المسرح، بامالوليتكوفنا.

ليس فى مقدورى وصف الفزع الذى استولى على الفتاة المسكينة. فلقد اضطرنرت فى مكانها، لا بل تباعدت قدمها على الأرضية الملساء تماما مثلما يحدث لجرو صغير ولقد أمسكوا بامالوليتكوفنا، فى نهاية اللطاف، واقتادوها نحو توريسوف الذى كان يضحك مثل طفل.

حجبت وجهها بكتلتا يديها وراحت تردد بسرعة كبيرة:

- لا أستطيع، يا أعزائى! إني أخاف يا أحيائى!

فقال توريسوف دون أن يلتفت بالآلى ارتباكها:

- هدئى من روعك، وهيا نقم بالأداء. وإليك قيم يكمن مضمون مسرحيتنا: سيرفع الستار وأنت جالسة على الخشبة. وحيدة. وسوف تظلمين جالسة ما دام الستار مفتوحا... وأخيرا يسدل الستار. هذا هو كل شئ. لا يمكن التفكير بشئ أسهل من هذا. أليس كذلك؟

ولم تجب مالوليتكوكفا. عندئذ، أخذها توروسوف من ذراعها واقتادها بصمت إلى الخشبة. وأغرق الطلاب في الضحك.

التفت أركادى نيكولايفتش بسرعة وقال:

— بأصدقائي، أتم الآن في فصل دراسي. ومالوليتكوكفا تجتاز لحظة مهمة من حياتها الفنية. ينبغي أن نعرف متى نضحك ومتى نضحك.

صعدت مالوليتكوكفا الخشبة مع توروسوف، في حين كان الجميع يجلسون صامتين منتظرين وسيطر جو مهيب كما يحدث عادة قبل بداية العرض.

وفتح الستار أخيرا ببطء، حيث كانت مالوليتكوكفا تجلس في وسط الخشبة بالقرب من مقدمتها تماما. كانت تخفي وجهها يديها كما لو أنها تخاف من رؤية المتفرجين ولقد دفعنا الصمت المطبق إلى توقع شيء ما يصدر عن مالوليتكوكفا الجالسة على الخشبة كان فاصل الصمت يفرض هذا.

وأغلب الظن أن مالوليتكوكفا شعرت بذلك وأدركت أنه لا بد لها من أن تفعل شيئا ما. رفعت إحدى راحتيها عن وجهها، ثم رفعت الأخرى، ولكنها، في أثناء ذلك، أطرقت برأسها ولم تعد ترى سوى قمة رأسها مع مفرق الشعر. وساد فاصل صمت جديد مرهق.

أخيرا، وقد شعرت مالوليتكوكفا بهو الانتظار العالم، ألقت نظرة إلى الصالة، يبد أنها أشاحت وجهها في الحال كمن عشي بصره نور قوي، وأخذت تصلح من هندامها، وتغير من جلستها، وتتخذ أوضاعا سخيفة، تارة تستلقي إلى وراء، وأخرى تميل إلى جميع الجهات، ثم تشد تنورتها القصيرة باجتهاد، أو تتفحص شيئا ما على الأرض بانتباه.

ولقد أشفق عليها أركادى نيكولايفتش في نهاية المطاف وبإشارة منه تحرك الستار.

وهرعت نحو توروسوف، وطلبت منه أن يسمح لي بأداء مثل هذا التمرين.

وجلس في منتصف المسرح.

لا أكذب إذا ما قلت بأنني لم أشعر بالفزع، فالتمهين لم يكن عرضا مسرحيا. ولكنني، رغم ذلك، شعرت بنوع من الازدواجية من تناقض المتطلبات: فالظروف المسرحية كانت تدفعني إلى أن أعرض، أما الأحاسيس الإنسانية التي كنت أفتش عنها وأنا على الخشبة فكانت تتطلب العزلة. شخص ما في داخلني كان يرغب في تسلية الجمهور، بينما

كان شخص آخر ينهاى عن توجيه الانتباه اليه. ولقد كانت الرجلان والذراعان والرأس والجذع تضيق - على غير ارادة منى - اضافات ما خطرة وزائدة على الرغم من أنها كانت تنفذ ما أريد منها.

كنت أضغ يدى أو قدمى ببساطة فلذا تأتى بحركة على هواها. وفى النتيجة كنت أظهر فى وضع من ستلتقط له صورة فوتوغرافية.

وما أبحث ذلك على الدهشة! فلقد صعدت خشبة المسرح مرة واحدة، وما تبقى من الزمن كنت أعيش حياة إنسانية طبيعية. من ذلك، كان من الأسهل على بمراحل أن أجلس على الخشبة بصورة لا إنسانية، أى بصورة تمثيلية غير طبيعية. فالكذب المسرحى على الخشبة أقرب إلى من الصدق الطبيعى. ولقد قيل لى إن وجهى أمسى على الخشبة غيبيا، وغلب عليه الشعور بالذنب أو الرغبة فى الاحتكار. لم أكن أعرف ماذا على أن أفعل وإلى أين أنظر. أما ترستوف فقد أرهقنى ولم يستسلم. وقام بهدى طلاب آخرون بالتمرين نفسه.

بعد ذلك أعلن أركادى نيكولايفتش قائلا:

- لتتابع الآن ماهدتاً به فنحن سنمجد... إلى هذه التمارين فى المستقبل، ولسوف نتعلم كيف نجلس على الخشبة.

واستفهم الطلاب:

- كيف نجلس! ولكننا ها قد جلسنا.

وقال أركادى نيكولايفتش بحزم:

أنتم لم تجلسوا كما يجب.

- وكيف كان ينبغي أن نجلس؟

وبدلاً من الإجابة، نهض تورستوف بسرعة، واتجه نحو المسرح بخطوة عملية. وهناك جلس متاثقاً فى مقعد وثير ليستريح كما لو كان فى منزله.

ولم يفعل شيئاً أبداً، بل لم يحاول أن يفعل شيئاً، ومع ذلك، اجتذب جلوسه العادى انتباهنا. أما نحن، فكنا نرقبه ونريد أن نعرف ماذا يجول فى قرارة نفسه: يتسم، فابتسمنا نحن كذلك. استغرق فى التفكير، فأردنا معرفة ما يجرى بذهنه، ألقي نظرة إلى شئ ما، فشرنا بأنه علينا أن ننظر ما هو الشئ الذى استرعى انتباهه.

فى الحياة لن نعير جلوس تورستوف العادى انتباهنا. ولكن عندما يحدث هذا على الخشبة فليسبب ما نراقب ذلك بانتباه استثنائى، لا بل نتلقى شيئاً من المتعة ونحن نراقب هذا المشهد. عندما جلس الطلاب على الخشبة لم يحدث شئ، لم تنشأ الرغبة فى النظر اليهم، ولم نكن فى شوق إلى معرفة ما يعمل فى أنفسهم. لا بل إنهم أضحكونا بضآلة حيلتهم، وبرغبتهم فى أن ينالوا إعجابنا. بيد أننا انجذبنا نحو تورستوف الذى لم يكن يعرنا أى انتباه. فماذا كان السر فى ذلك يا ترى؟

لقد كشف لنا هذا السر أركادى نيكولايفتش:

- إن كل مايجرى على الخشبة يجب أن يتم من أجل شئ ما. والجلوس أيضاً يجب أن يتم من أجل شئ ما، وليس هكذا ببساطة من أجل أن نعرض أنفسنا أمام الجمهور. ولكن هذا ليس بالأمر السهل، بل يجب تعلمه.

وسأل فيوتسوف مخبراً تورستوف:

- ومن أجل ماذا جلست الآن؟

- لأستريح منكم ومن التشريب الذى كنت قد قمت به فى المسرح.

بعد ذلك توجه تورستوف نحو مالوليتكوفاً قائلاً:

- والان، تعالى نؤدى مسرحية جديدة. وسأشاركك فى الأداء.

- أنت؟

هتفت الفتاة وهرعت إلى المنصة.

جلست على المقعد الوثير فى منتصف المسرح من جديد، وراحت تجتهد مرة أخرى فى إصلاح هندامها. وقف تورستوف بالقرب منها وراح يبحث باهتمام عن شئ ما فى نسخة بين يديه. فى هذه الأثناء هدأت مالوليتكوفاً تدريجياً حتى تجمدت دون حراك موجهة ناظرها نحو تورستوف. كانت تخاف أن تعمقه عن عمله وتنتظر بصبر أوامر المعلم التالية. فى أثناء ذلك أصبحت وضعية جسمها طبيعية، كما أبرزت المنصة المسرحية معطيات الفنانة الممتازة، ورحت أمتع ناظرى بهذا المشهد.

وأسدل الستار بعد مضى قدر كافٍ من الوقت.

وسألها توريسوف عندما عادا معا إلى الصلاة:

- ماذا كان شعورك؟

فأجابته مرتبكة:

- أنا؟ وهل أدينا شيئا ما؟

- طبعاً.

- ولكننى ما ظننت إلا كنت جالسة مجرد جلوس، ومنتظرة حتى تجد المكان الذى تبدأ منه فى نسختك، وذلك لتخبرنى ماذا أصنع. فأنا لم أقم بأداء شيء أو تشييت توريسوف بكلماتها:

- هذا بالضبط هو الشيء الرائع فى الأمر. فأنت قد جلست من أجل هدف ما ولم تفتعل شيئاً.

ثم توجه نحونا جميعاً وقال:

- ما الأفضل فى رأيكم: أن نجلس على الخشبة ونعرض سيقاننا كما فعلت فيليامينوفا، أو أن نعرض أنفسنا جملة وتفصيلاً كما فعل غوفوركوف، أو أن نجلس لنفعل شيئاً ما وإن كان هذا الشيء لا أهمية له. ولكن هذا الشيء قليل التشويق، بيد أنه يخلق الحياة على الخشبة، بينما يخرج بنا عرض الذات، مهما كان الشكل الذى يظهر فيه، بعيداً عن مجال الفن.

يجب أن نفعل على الخشبة. الفعل أو الفعالية هو الأساس الذى يقوم عليه الفن الدرامى وفن الممثل. إن كلمة «دراما» ذاتها تعنى باللغة اليونانية القديمة «الفعل الجارى». ولقد انتقلت هذه الكلمة التى جذرها (act) إلى تعابيرنا أيضاً فكانت «الفعالية» و «الممثل» و «الفصل» *.

وهكذا فإن الدراما على الخشبة هى الفعل الذى يجرى أمام أعيننا، وإذا يصعد الممثل خشبة المسرح يصبح الشخص «الفاعل» **.

* تشتق هذه الكلمات فى اللغة الروسية من جذر واحد هو (akt).

** يتألف مصطلح «الشخصية» باللغة الروسية من كلمتين هما «الشخص الفاعل».

وقال غوروركوف فجأة:

- أرجو المذرة لقد تفضلت وقلت بضرورة الفعل على الخشبة. ولكن اسمح لى بأن أسألك: لماذا يعتبر مجرد جلوسك فى المقعد فعلا. إن هذا فى رأى توقف تام ومطلق عن الفعل.

وقلت متحمسا:

- لا أدري إن كان أركادى نيكولايفتش قد فعل شيئا ما أم لم يفعل، بيد أن «لأفعله» كان أمتع من «فعلك» بكثير.

وشرح أركادى نيكولايفتش:

- إن سكوتون الجالس على الخشبة لا يشير إلى سلبته بعد. إذ يمكن أن تبقى ساكنين ومع ذلك أن تقوم بفعل أصيل. طبعاً ليس فعلاً خارجياً جسمانياً، بل داخلياً سيكولوجياً. وليس هذا كل شيء، إذ كثيراً ما يكون السكون الجسماني نتيجة لبل فعل داخلي مجهود هو مهم وممتع على نحو خاص فى الإبداع. إن قيمة الفن تتحدد بمضمونه الروحي. ولهذا سوف أجرى تعديلاً طفيفاً على الصيغة التى أودتها منذ قليل فأقول: يجب أن نفعل على الخشبة داخلياً وخارجياً.

بهذا يتحقق أحد الأسس الرئيسية فى فنا الذى يكمن فى فعالية إبداعنا وفنا المسرحيين وفاعليتهما.

... .. عام (١٩٠٠)

ولوجه تورسوف نحو مالىيتكوفا قائلاً:

- لنقم الآن بأداء مسرحية جديدة. وإليك فيما تلخص: فقدت والتك عملها، وبالتالى دخلها، لا بل إنها لم تجد شيئاً تبنيه لتدفع أقساط المعهد الدرامى الذى سوف تفصلين منه غدا بسبب عدم سداد هذه الأقساط. ولكن صديقتك تأتى لمساعدتك، ولعلم حيازتها على نقود، تجلب لك ديوسا مرصعاً بأحجار ثمينة، وهو الشيء الوحيد الذى وجده عندنا. ولقد أثارك هذا التصرف النبيل من صديقتك وأثر فى عواطفك. ولكن كيف يمكن قبول هذه التضحية الكبيرة؟! أنت لا تستطيعين الوصول إلى قرار وترفضين قبول الديوس. عندئذ تغرز صديقتك الديوس فى الستارة، وتخرج إلى الممر. تتبعينها. ويجرى

ثمة مشهد طويل من الإقناع والرفض والدموع والامتنان. وفي النهاية تقبل التضحية وتذهب صديقتك، بينما تعودين أنت إلى الغرفة طلباً للديوس. ولكن... أين هو؟ هل يعقل أن يكون أحد ما قد دخل وأخذه؟ طبعاً هذا أمر ممكن في شقة حافلة بالسكان. ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب.

— هيا اصعدى خشية المسرح، وسوف أغرز الديوس في ثيابا هذه الستارة وعليك أنت أن تقومي بالبحث عنه.

وتوارت مالوليتكوكفا خلف الكواليس، في حين غرّز توريسوف الديوس دون تفكير طويل، وبعد دقيقة واحدة أمرها بالخروج. اندفعت وكأن أحدا دفعها من وراء الكواليس إلى الخشبة، وهرعت إلى مقدمة المسرح، ثم ارتدت إلى الخلف على الفور وأمسكت رأسها بين يديها وهي تتلوى من الذعر... بعد ذلك اندفعت إلى الناحية المقابلة وتشبّثت بالستارة، وجعلت تهزها يأس، ثم دفعت رأسها فيها. هكذا صورت البحث عن الديوس، ولما لم تجده اختفت مرة أخرى خلف الكواليس وهي تضغط صدرها بيدها على نحو تشنجي، وهذا ما كان ينبغي طبعاً أن يعبر عن مأساة الوضع.

ولم نستطع، نحن الجالسين في الصالة أن نملك أنفسنا عن الضحك.

وسرعان ما حلقت مالوليتكوكفا، وهي تهرع من الخشبة إلى الصالة، بهيعة المتصر. ولقد كانت عينها تلتأ لأن ووجتها تلتهبان.

وسأل توريسوف:

— ماذا كان شعورك؟

وهفت مالوليتكوكفا وهي تجلس تارة وتثب تارة أخرى ممسكة رأسها:

— مألروع هذا، يا أحبائي! لا أدري، لكم كان ذلك راقعاً... لا أقوى، لا أقوى على ذلك أكثر. ما أشد سعادتي، وما أروع الشعور الذي انتابني، يا إلهي بما أروعه!

وقال لها توريسوف مشجعاً:

— حسن جداً، ولكن أين الديوس؟

— آه، نعم! لقد نسيت... ..

فقال توريسوف:

- عجباً! لقد بحثت عنه هذا البحث كله... ونسيته.

وماهى إلا لحظة حتى كانت مالوليتكوفا على الخشبة تبحث بين ثنيات الستارة. وحلّوها توريسوف قائلاً:

- ليكن فى علمك: إذا عثرت على الدبوس فقد مجت وس يكون فى استطاعتك متابعة الدراسة وإلا فسيتهى كل شىء: سوف تفصلين.

وسرعان ما اكتسى وجه مالوليتكوفا ملامح الجد، وغررت بعينها فى الستارة، وراحت تفحص كل طية من طياتها بانتباه وبصورة منتظمة.

ولقد جرى البحث هذه المرة فى وتيرة أبطأ بكثير. ولقد آمن الجميع أن مالوليتكوفا لا تضيق الوقت سدى، وأنها قلقة ومهمومة بالفعل.

كانت تردد بصوت ضعيف:

- أين هو، يا أحيائى الطيبين؟ لقد ضاع!..

ثم هتفت بحيرة ويأس بعد أن فتشت مرة أخرى فى جميع ثنيات الستارة:

- لا!

وغشى تعبير الهلع وجهها، ووقفت جامدة مثبتة عينها فى نقطة واحدة. وكنا نراقبها محبسي الأنفاس.

وقال توريسوف لايفان بلاتونوفيتش بصوت منخفض:

- شىء مؤثراً!

وسأل مالوليتكوفا:

- ماهو احساسك الآن بعد أن فتشت مرة ثانية؟

- ماهو إحساسى؟

أعادت السؤال بخمول. ثم أجابت بعد فاصل صمت استغرقت فيه بالتفكير:

لا أرى. لقد فتشت.

- هذا صحيح، لقد فشت الآن. ولكن ماذا صنعت فى المرة الأولى؟
- أوه! فى المرة الأولى! لقد اضطريت، وبالهول ماعانيت! لا أستطيع أن أصف لكم ذلك!
لا أستطيع!

تذكرت ذلك ببهجة واعتزاز وهى تضطرم وتحمر.

- أى الحالين على الخشبة كان أبعت على السرور؟ عندما كنت تندفعين فى كل اتجاه
وتمزقين طيات الستارة، أم الآن عندما أنظمت تنضجيتها بهلواء كبير.

- طبعاً، عندما فشت عن الديوس فى المرة الأولى!

فقال توريسوف:

- لا تحاولى إقناعى بأنك فشت عن الديوس فى المرة الأولى. أنت لم تفكرى به آنذاك، بل
كنت ترغبين فى أن تعانى لمجرد المعاناة. أما فى المرة الثانية فقد فشت بالفعل ولقد رأيتنا
ذلك وأدركناه بوضوح وأما بأن حيرتك وضياحك كان لهما ما يبررهما. لهذا فإن
بحثك الأول لا يصلح لشيء، فقد كان مجرد تكلف تمثيلى. أما البحث الثانى فقد كان
جيداً بالفعل.

وصح هذا الحكم مالوليتكوفا.

وأردف توريسوف:

- إن الجرى الذى لا معنى له أمر لا يحتاج إليه الخشبة. ثمة لا يجوز الجرى من أجل
الجرى ولا الأكم لمجرد الأكم. لا ينبى أن نقوم بالفعل على الخشبة «بصفة عامة» من أجل
الفعل ذاته، بل ينبى أن يكون فعلنا مبرراً وهادفاً ومثمراً.

وأضفت من عندى:

- وأصيلاً.

فلاحظ توريسوف:

- الفعل الأصيل هو فعل مبرر وهادف.

واستأنف قائلاً:

- وهكذا، مادام الفعل يجب أن يكون فعلاً أصيلاً على الخشبة، فهيا اصعدوا الخشبة
جميعاً و... افعلوا.

صنعنا الخشبة، ولكننا ظللنا وقتا طويلا دون أن نعرف ماذا نصنع.

يجب أن يترك فعلى على الخشبة اتطباعا قويا، ولكنى لم أعتز على فعل شيق يستحق توجيه انتباه المتفرجين اليه، ولهذا رحلت أعيد مشهد «عطلول» ولكنى سرعان ما أدركت أنى تكلفت فى الاداء مثلما فعلت آنذاك فى عرض الاختبار فزوقت.

وأدى بوشين شخصية جنرال فى البدء ثم اتخذ شخصية فلاح. وجلس شوستوف على كرسى فى وضعية «هاملتية» وصور شيئا يشبه الكمد أو خيبة الأمل. وراحت فيليامينوفا تغني، فى حين أخذ غوفوركوف يفضى لها بحبه حسب التقاليد، أى مثلما يفعلون ذلك على مسرح العالم أجمع.

وعندما ألقيت نظرة إلى زاوية المسرح البعيدة، حيث كان قد انزوى كل من أومونوفيتش وديمكوف، كدت أصاب بالذهول فقد رأيتهما شاحى الوجه، متوترين، وقد تجمعت منهما الميؤن وخنش الجسد. لقد تبين أنهما كانا يؤديان مشهد «الأكمطة» من مسرحية «براند» لابسن.

وقال تورسوف:

— لتناول ماقيم بمرضه علينا الآن.

وتوجه أركادى نيكولايفيتش نحوى قائلا:

— ولأبدأ بك.

ثم أشار إلى مالوليتكوف وشوستوف وقال:

— وأنتما أيضا، اجلسوا جميعا على المقاعد لكى يتسنى لى أن أراكم بصورة أفضل.

هيا ابدءوا؛ اشعروا بالشئ نفسه الذى قمتم بتصويره الآن: أنت بالغيرة، وأنت بالألم، وأنت بالحرز.

جلستنا وحاولنا أن تستثير فى أنفسنا للشاعر المذكورة، ولكن دونما جدوى. عندما كنت أحرك على الخشبة وأصور التوحش لم أكن ألاحظ سخافة الأفعال التى أقوم بها وأنا فى حالة من الغواء الروحى التام. ولكن عندما وضعت على اللقعد ومكنت دون أى تكلف خارجى اتضح لى علم جدوى تنفيذ المهمة واستحالته.

وسأل توريسوف:

- ماذا، هل ترون إمكانية الجلوس في مقعد، والرغبة في الغيرة أو القلق أو الحزن لغهر ما سبب؟ هل يمكن أن نحجز لأنفسنا سلفاً مثل هذا «الفعل الإبداعي»؟ لقد حاولتم الآن أن تفعلوا ذلك ولكنكم لم تنجحوا وهذا ما جعلكم تؤدونه بصورة مصطنعة، وتظهروا على وجوهكم المعاناة التي لا وجود لها عندكم، لا يجوز أن نمتص المشاعر من أنفسنا، أو أن نغار ونحب ونتألم من أجل الغيرة أو الحب أو التألم لذاته. لا يجوز أن نقسر مشاعرنا لأن ذلك سوف يفضي بنا حتماً إلى أسوأ أنواع التكلف التمثيلي. لهذا السبب، عندما يختارون فعلاً أتركوا الشعور وشأنه، فهو سيظهر تلقائياً من شيء ما سبق واستدعى الغيرة أو الحب أو الألم. فكروا ملياً بهذا الشيء السابق واعتقدوه من حولكم. أما النتيجة فلا تهتموا بها. إن تكلف الانفعالات كما هو الأمر عند نازفانوف ومالوليتكوف وشوستوف، وتكلف الشخصية مثلما يفعل يوشين وفويتسوف، والآلية التي يتصف بها الأداء عند فيسيلوفسكي وغوفوركوف، هذا كله من الأخطاء الشائعة جداً في عملنا. يقع فيها هؤلاء الذين اعتادوا التكلف وعرض الشخصيات وتصورها على نحو تمثيلي. ولكن على الفنان الأصل ألا يقلد ظهور الانفعالات، ويستسخ الشخصيات بصورة خارجية، أو يتكلف الاداء بصورة آلية تبعاً لطقس من الطقوس التمثيلية، بل أن يكون فعلاً إنسانياً أصيلاً. يجب أن تفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير مشاعر الدور، لا أن تؤدى هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء.

وأخذ الطلاب يسخون عن ميروات:

- وكيف يمكننا أن نفعل فوق أرضية الخشبة المساء وباستخدام بعض المقاعد؟

وأكد فويتسوف:

- قسماً بالله، وهذه كلمة شرف! لو أن عملنا جرى وسط ديكورات وأثاث وموائد حلقية ومناضل للسجائر، ومختلف الأشياء الممكنة!.. لقمنا بالفعل على نحو رائع!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

- حسناً

وخرج من الصف.

... .. عام (١٩٠٠)

حدد مكان خصص اليوم في قاعة المسرح المدرسي. ولكن باب الصالة الرئيسي كان مغلقا. ومع ذلك فقد فتح لنا، في الوقت المحدد، باب آخر أفضى بنا إلى الخشبة مباشرة. ولقد أصابتنا الحيرة عندما وجدنا أنفسنا في قاعة مدخل مفضية إلى غرفة استقبال مربعة ومريحة. لقد كان في غرفة الاستقبال بهمان: أحدهما يقضى إلى غرفة طعام غير كبيرة وإلى غرفة نوم، والآخر كان يقضى بنا إلى ممر تقع إلى يساره صالة تتوهج فيها الأنوار. ولقد أحيط جزء من هذه الشقة بأقمشة، والجزء الآخر بجدران جئ بها من أجنحة مسرحية مختلفة، كما أخذ الأثاث والملحقات من مسرحيات (البروتوار)* أيضا. ولقد كان الستار مسدلا حيث أقام خلفه متراس من بعض الأثاث حتى أصبح من المتعذر معرفة مكان الأعضاء الأمامية، أو (بورتال) خشبة المسرح.

وأعلن أركادى نيكولا يفتش:

- هذه شقة كاملة لا يمكنكم أن تقوموا فيها بأفعال وحسب، بل أن تعيشوا أيضا.

ورحنا نتصرف وكأنا في بيتنا بصورة حياتية دون أن نشعر بوجود خشبة مسرح. ولقد بدأنا بالفرجة على الحجرات. ومن ثم وجد كل لنفسه ركنا مريحا وصحبة لطيفة وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث. ولقد ذكرنا نورتسوف أن اجتماعنا هنا ليس من أجل الأحاديث بل لإجراء حصص دراسية.

وسألنا:

- وماذا ينبغي أن نفعل؟

وأوضح أركادى نيكولا يفتش:

- ما توقعنا عنده في الحصص السابقة. يجب أن تقوموا بالفعل بصورة أصيلة، مباشرة وهادئة. ولكننا ظللنا وقوقا دونما حركة.

وفجأة، قال شوستوف:

- حقا، إلى لا أعرف... كيف يصح ذلك... أن نفعل بصورة هادئة هكذا، فجأة، دونما سبب!

* البروتوار: عرض المسرح التي تقدم وفق برنامج دوري.

- إذا كنتم تجدون مشقة في فعل شيء ما دون سبب، فلتقوموا بالفعل من أجل شيء ما. هل يعقل أن تعجزوا عن إيجاد مبرر لفعلكم الخارجى ولو فى هذا الوضع الحياتى؟ فأنا مثلاً، لو طلبت منك، يافيتوسوف، أن تذهب وتغلق ذلك الباب، فهل ترفض لى هذا الطلب؟

فأجاب متلويًا كمادته:

- أغلق الباب! حسنا، بكل سرور.

ولم نكد نلتفت إليه حتى صفق الباب وعاد إلى مكانه.

فقال تورتسوف ملاحظًا:

- أنت لم تغلق الباب، بل صفقته كى يتركوك وشأنك. إن المقصود من تعبير «إغلاق الباب» هو رغبة داخلية فى إغلاقه حتى لا يدخل منه تيار الهواء كما هو الأمر الآن أو حتى لا يسموا فى قاعة المدخل ما نتحدث عنه هنا.

- ولكنه لا يثبت! أقول الصدق! ولا بأسى حال!

وأرانا كيف أن الباب يتردد من تلقاء نفسه ليرر قوله.

- إن هذا يضطرك إلى بذل زمن وجهد أكبر من أجل تنفيذ ما طلبته منك.

ذهب فيتوسوف وعالج الباب طويلاً إلى أن أغلقه أخيراً.

فشجعه تورتسوف:

- هذا فعل أصيل.

وطلبت من تورتسوف بالحاح:

- حدد لى أنا أيضاً شيئاً ما أفعله.

- لا تستطيع أن تبتكر شيئاً ما بنفسك؟ عليك بموقد الحائط والحطب. اذهب وأوقد لنا ناراً.

امتثلت للأمر ووضعت حطباً فى الموقد، ولكنى لم أعثر على ثقاب لا فى جيبى ولا على الموقد/ فاضطرت لأن أطلبه من تورتسوف، لكنه قال بحيرة:

- ولماذا أنت بحاجة إلى قلب؟

- كيف «لماذا»؟ لكني أشعل الحطب.

- لك شكرى الجزيل! ولكن الموقد كرتونى. إنه مجرد إكسسوار. ألم أنك ترغب فى إحراق المسرح!

وأوضحت قائلاً:

- ليس بشكل حقيقى. كنت أتوى أن أظاهر بذلك أى كما لو أنى أشعل ثقاباً

- يكتفك من أجل «كما لو أنك تشعل» أن يكون «كما لو أن ثقاباً» فى يدك هيا خله.
ومد لى هذا خطوة.

- ليست المسألة فى حك عود الثقاب. بل فى شئ آخر تماماً. إذ من المهم أن تؤمن بأنه لو كان فى يدك قلب حقيقى وليس مجرد فراغ لفعلت بالضبط ما ستفعله الآن بالفراغ الذى بين يديك. عندما ستؤدى دور «هاملت» وتقترب من لحظة قتل الملك عبر سيكولوجية «هاملت» المعقدة، فهل ستوقف الأمر كله على حيائتك سيفاً حقيقياً مشحوناً فى يدك؟ وهل يحل إذا انتقدت هذا السيف أن تعجز عن أداء خاتمة العرض؟ لهذا، يمكنك أن تقتل الملك بلا سيف، وأن تشعل الموقد دون ثقاب. وتشعل بدلاً من ذلك مهيلتك وتتألق.

ومضيت لإشعال الموقد، وسمعت بصورة خاطفة كيف كان تورسوف يكلف الجميع بأعمال كثيرة: فقد أرسل فيوتسوف وما لوليتكوفا إلى الصلاة وأمرهما أن يفكرا بالألعاب متنوعة، وطلب من أو منفىخ، بوصفه رساما هندسياً سابقاً، أن يضع مخطط منزل وأن يحسب الأبعاد بالخطوات؟ ولتتزع من فيليامينوفا رسالة وقال لها أن تبحث عنها فى الغرف الخمس، أما غوفوركوف فقال له أن يعطى رسالة فيليامينوفا لبوشين، وأن يطلب منه إخضاعها جيداً فى مكان ما، ولقد دفع هذا غوفوركوف لتابعة بوشين. باختصار، حركنا تورسوف جميعاً، ودفعنا، لبيض الوقت، إلى القيام بأفعال حقيقية.

أما أنا فقد تابعت التظاهر بإشعال الموقد. و«كما لو أنه» تقابى الوهمى المتخيل قد انطفأ عدداً من المرات. ولقد حاولت، فى أثناء ذلك، أن أرى هذا الثقاب. وأن أشعر به فى يدي. ولكنى لم أنجح فى ذلك. حاولت أيضاً أن أرى النار فى الموقد أو أن أشعر بحرارته

ولكنى لم أوفق فى هذا أيضا. وسرعان ما بحث إشعال الموقد فى نفسى السأم. واضطرت للبحث عن فعل جديد.

أخذت أبذل من وضع الأثاث والأشياء الأخرى. ولكن لما كانت هذه المهمات دون أى أرضية تقوم عليها. فقد كان تنفيذها يجرى بصورة آلية.

ولقد وجه انتباهى تورسوف قائلا بأن هذه الأفعال الآلية غير المبررة تجرى على الخشبة بسرعة كبيرة جدا وعلى نحو أسرع مما تجرى فيه الأفعال الواعية المبررة.

وقال شارحا:

- هذا ليس غريبا، فأنت عندما تقوم بفعل ما بصورة آلية، دونما هدف محدد، فليس ثمة ما يتوقف عنده انتباهك. وبالفعل، هل يستغرق طويلا تبديل موضوع عدد من الكراسى! ولكن عندما يحتاج الأمر إلى وضعها وفق حساب معين وهدف محدد - ولتقل لكى تجلس فى الغرفة أو إلى طولة الطعام ضيوفا من ذوى الأهمية وآخرين أقل أهمية - عندئذ تستنظر غير مرة، وطوال ساعات إلى تبديل موضع الكراسى من مكان لآخر.

ولكن خيالى كان قد نصب تملما. ولم أستطع التوصل إلى شىء. دفنت وجهى فى إحدى المجلات ورحت أفترج على الصور.

وبعد أن رأى تورسوف أن الآخرين أيضا قد عجزوا عن أداء مهامهم، جمعنا فى غرفة الضيوف، وقال لنا:

- ألا تخجلوا من أنفسكم بأى نوع من الممثلين أنتم إذا كنتم عاجزين عن تحريك خيالككم. هاأنا عشرة أطفال سأقول لهم إن هذه هى شقتهم الجديدة. وسوف تدخلون من قوة الخيال لديهم، لأنهم سيفكرون على الفور بلعبة لا تنتهى أبدا. عليكم أن تكونوا كالأطفال.

وتنهى شوستوف:

- ما أسهل أن نقول «كالأطفال». انهم بطبيعتهم يحتاجون إلى اللعب ويبدونه، أما نحن فنفسر أنفسنا قسرا.

وأجاب تورسوف:

- طبعاً، مادمت «لا تريدون» فليس ثمة دافع للحديث عن شىء. ولكن يحق لى عندئذ أن أسألكم: ترى، هل أنتم فتاتون!

وصرخ غوفوركوف قائلا:

- المعذرة من فضلك! ها اخذ الستار، وأدخل الجمهور، وسوف تنشأ لدينا الرغبة.

وقال تورسوف مستجوبا:

- كلا، إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم الرغبة دون ذلك. ها أخبروني بصراحة:

ماذا يمنحكم عن الاسترسال في اللعب؟

وأخذت أشرح حالتي: يمكن إشعال الموقد وتبديل وضع الأثاث، بيد أن جميع هذه الأفعال الصغيرة لا يمكن أن تسترعى الانتباه. إنها أفعال قصيرة جدا. فأنت تشعل الموقد وتغلق الباب وتنتهى لديك الشحنة. أما إذا التبثق الفعل الثانى من الفعل الأول وولد فعلا ثالثا فإن الوضع سوف يختلف عندئذ.

وأجمل تورسوف قائلا:

- أنت بحاجة، إذن، إلى أفعال كبيرة، عميقة، معقدة، ذات منظورات واسعة وبعيدة، وليس إلى أفعال، قصيرة، خارجية، شبه آلية.

وقلت موضحا:

- لا، هذا كثير جدا وصعب. نحن لا نفكر فى هذا بعد. أعطنا شيئا بسيطا ولكن شريطة أن يكون ممثما.

فقال تورسوف:

- هذا يتعلق بكم، فأنتم تستطيعون أن تجعلوا الفعل مملا أو ممثما، قصيرا أو مستمرا ذلك أن الأمر لا يتعلق بهدف خارجى، بل فى البواعث والدوافع الدائنية والظروف التى يجرى فيها ومن أجلها تنفيذ الفعل. خلّوا، مثلاً، عملية فتح الباب وإغلاقه البسيطة. هل لمة ما هو أقل أهمية من هذه المهمة الآلية؟ ولكن إذا تصورنا أنه كان يمشى سابقا فى هذه الشقة، التى سيجرى فيها اليوم الاحتفال بانتقال مالوليتكوفا إلى مسكنها الجديد، شخص مصاب بجنون عنيف. ولقد نقل إلى مستشفى للأمراض النفسية... فإذا تبين أنه قد هرب من هناك، ويقف الآن خلف هذا الباب، ماذا فى استطاعتكم أن تفعلوا؟

وسرعان ما تغيرت علاقتنا بالفعل على أثر طرح المسألة على هذا النحو، وتغير التسليد الداخلي، كما عير عن ذلك تورسوف فيما بعد: فحين لم نعد نفكر بطريقة تمهيد الأداء، ولم نعد نهتم بالكيفية التي ستتجلى بها ناحية العرض الخارجية، بل أخذنا نقوم أهلية هنا التصرف أو ذاك من التصرفات من الناحية الداخلية ومن جهة نظر المهمة الموضوعية. وأخذت الحيون تقيس للكان، وتبحث عن أسلم الطرق المؤدية إلى الباب.

كنا نتفحص مجمل الوضع المحيط بنا، وتكيف معه محاولين تحديد مكان للهرب في حال اقتحام المجهنون الغرفة. لقد كانت غريزة البقاء ترى الخطر المحدق، وتعلمي وسائل الصراع معه.

ويمكن الحكم على حالتنا آنذاك من الواقعة الصغيرة التالية: فقد اندفع فيوتسوف فجأة، عمداً أو عن غير عمد، مبتعداً عن الباب، وإذا بنا تبعه كلنا كرجل واحد وأخذ يراجم أحبتنا الآخر. كذلك كما زعقت النساء فجأة، واندفعن إلى الغرفة المجاورة.

أما أنا فوجدت نفسي تحت الطاولة ممسكاً في يدي مطفأة سجائر من البرونز ثقيلة الوزن. ولم تتوقف عن الفعل حتى عندما تم إغلاق الباب بصورة محكمة، فلقد أوصدناه بالطاولات والكراسي لعدم وجود مفتاح لدينا. ولم يبق أمامنا سوى أن نتصل هاتفياً بمستشفى الأمراض العصبية لاتخاذ الإجراءات الضرورية والقبض على المريض الهائج.

كنت متحمساً للغاية، فلم يكذب يتهى (الأود)* حتى اندفعت نحو تورسوف وهتفت به قائلاً:

- اجعل (أود) إشعال الموقد شيقاً بالنسبة لي! فهو الآن يبحث في نفسى السأم. وإذا ما نجحنا في إنعاشه فساكون أكثر المجهنين حماساً وللمنهج*.

ودون أى تردد راح أركادى نيكولا يفتش يقص علينا كيف أن مالوليتكوفا اليوم تحتفل بمناسبة انتقالها إلى شقة جديدة، حيث دعت زملاء الدراسة وبعض المعارف. ولقد وعد أحدهم بمن على صلة حسنة (هموسكفين) و (كاتشالوف) و (ليونيدوف) باصطحاب أحد هؤلاء إلى الحفلة الليلية. كان يريد أن يدخل السعادة إلى قلوب طلابنا.

* دراسة تجريبية.

يبد أن المصيبة تكمن في أن الشقة باردة. فالأطر الشتوية لم تكن قد ركبت، والحطب لم يجر تخزينه، بينما كان الصقيع الهاجم يثلج الفرفة ويجعل من استقبال الضيوف المحترمين فيها أمرا متطورا. ما العمل؟

لقد جئى بالحطب من عند الجيران، وأشعل موقد الحائط في غرفة الضيوف. ولكن دعانا أخذ ينبعث من هذا الموقد، مما اضطر إلى طم الحطب، والاسراع في طلب الوقود. ولقد أظلمت الدنيا تماما عندما كان الوقود مازال يعالج الأمر. وأخيرا أصبح في الإمكان إشعال الموقد، إلا أن الحطب كان رطبا ولا يحترق، بينما راح الضيوف ينتفرون بالوصول بين لحظة وأخرى...

والآن أجبني ماذا في استطاعتك أن تفعل لو أن فكري المبتدعة هذه كانت حقيقة واقعة؟

لقد كانت عقدة الظروف المتشابكة فاضحا فيما بينها محبوكة حبكا جيدا. ومن أجل حل هذه العقدة والمخروج من المأزق الحرج، كان لا بد من استنفار طاقاتنا الإنسانية كلها، وحلها مرة أخرى على تقديم العون. ولقد أثار الجميع في هذه الظروف بشكل خاص قصة وصول (ليونيدوف) و (كاشالوف) و (موسكين). فلقد شعرنا لإزعاجهم بخجل شديد، وأفركتنا بوضوح أنه «لوه» وقع هذا الارتباك في الواقع لحمل إلينا كثيرا من اللحظات القلقة غير السارة. كان كل منا يحاول أن يقدم العون، ويفكر بخطة عمل، ويقترحها حتى يناقشها الرفاق، ويحاول تنفيذها.

وأعلن أركادى نيكولايفتش قائلا:

- في استطاعتي القول، إن فعلكم هذه المرة كان فعلا أصيلا، أي هادفا ومشمرا وما الذي أوصلكم إلى هذه النتيجة؟ كلمة صغيرة واحدة هي كلمة «لوه».

وشعر انقلاب بالنقطة.

وبين أنهم بذلك قد كشفوا الستار عن «كلمة سحرية» تجعل كل شيء في الفن ممكنا فإذا ما استقصى الدور أو الأتود على الفنان، يكفي أن يقول كلمة «لوه» حتى يتم كل شيء بسهولة ويسر.

وقال نوريسوف ملخصا:

- وهكذا علمكم درس اليوم أن الفعل المسرحى يجب أن يكون فعلا طاعيا مبررا ومنطقيا ومترابا وممكنا فى الواقع.

... .. هام (..) ١٩

أحب الجميع كلمة «لوه» وراحوا يحملون عنها فى كل فرصة مناسبة، وينشدون لها (الديوراسب). لا بل إن درس اليوم كله قهرها قد كرس للإشارة بها.

فما إن دخل أركادى نيكولا يفتش وجلس فى مكانه حتى تخلق حوله الطلاب وأعلموا يهرون له عن اغتباطهم الشديد.

- لقد أدرتكم وخبرتم بجهنمكم الناجمة الكيفية التى يتم بها من خلال كلمة «لوه» خلق فعل داخلى وخارجى خلقا تلقائيا، طبيعيا وعضويا.

هيا لتابع، من خلال المثال الحى التالى، وظيفة كل عنصر من عناصر تجربتنا. ولنبدأ من كلمة «لوه».

وراح أركادى نيكولا يفتش يشرح لنا:

- إن كلمة «لوه» واقعة، قيل كل شئ، كونها تبدأ كل إبداع. فهى بالنسبة للفنانين بمثابة رافعة تنقلهم من الواقع إلى عالم لا يمكن أن يتم الإبداع إلا فيه.

وهناك كلمات «لوه» تعطى مجرد المنافع من أجل تطوير الإبداع تطورا تدريجيا منطقيا، وإليكم مثالا على ذلك.

ومد توريسوف يده نحو شوستوف وانتظر شيئا ما. وأخذ كلاهما ينظر إلى الآخر بحيرة. وقال أركادى نيكولا يفتش:

- كما ترى لا ينشأ بينى وبينك أى فعل. ولذلك، سأدخل كلمة «لوه» وأقول: ماذا كنت تفعل لو أن ما أقدمه لك ليس فرفاخا، بل رسالة.

- كنت أعدّها، وأقتر إلى العنوان الذى أرسلته إليه. فإذا كانت لى فإني - بعد إذنكم - سوف أفضها وأبدأ بقراءتها. ولكن، بما أن الرسالة غرامية وفى استطاعتى أن أكشف عن استشارى لى قراءتها.

- فإنيك. من أجل تجنب ذلك، سوف ترى أن العقل السليم يهيب بك أن تبعد.

قال توريسوف بإبطاء واستأنف شوستوف:

- واذهب إلى غرفة أخرى أقرأ فيها الرسالة.

- أرايت إلى «كم» الأفكار المترابط والواضح، والتدرجات المنطقية مثل لو، بما أن، فإن ومختلف الأفعال التي استدعتها كلمة «لو» الصغيرة. إنها تعبر عن نفسها عادة بهذه الطريقة.

ولكن يحدث أن تقوم كلمة «لو» بمهمتها وحدها وعلى الفور، دون أن تتطلب تكمات أو مساعدات. وإليك مثالا على ذلك...

وقدم أركادى نيكولايفتش بيد واحدة مظفأة سجاثر معدنية إلى ماثولييتكوفا وسلم فيليامينوفا باليد الأخرى قشازا من جلد الغزال وهو يقول:

- هاك أنت ضفدعة باردة، وأنت هذه القارة الملساء.

ولم يكدهم كمل قوله حتى ارتدت المرأتان بهتزاز.

وأصدر أركادى نيكولايفتش أمره:

- اشربي الماء، ياديسكوفا.

وراحت تشرب الماء.

واستوقفها توريسوف قائلاً:

- ولكن فيه سم.

فصعدت ديسكوفا غريزياً.

وقال أركادى نيكولايفتش متصراً:

- أرايت! هذا كله ليس مجرد كلمات بسيطة، بل كلمات «لو» السحرية التي تستثير الفعل في الحال وبشكل غريزي. لقد توصلتم في «نور» المجنون إلى نتيجة قوية أكثر مما هي حادة ومؤثرة. لقد استدعي افتراض الشلوذ في هذا الأكواد اضطراباً كبيراً صادقاً وفعلاً نشيطاً للغاية على الفور. لذا فإن كلمة «لو» هذه يمكن اعتبارها «سحرية» أيضاً.

وإذا ما توغلنا في الحديث عن صفات كلمة «لو» وخصائصها، فلا بد من توجيه الانتباه إلى أنه ثمة كلمات «لو» ذات طابق واحد، وأخرى ذات طوابق متعددة إذا صح

القول. ففى تجربة مطلقاً السجائر والقفاز التى قمنا بها الآن مثلاً استخدمنا كلمة «لوه» ذات طابق واحد. حيث يكفى أن نقول «لو كانت مطلقاً السجائر ضفدعة» و«القفاز فأراً» حتى ينشأ صدى ذلك فى الفعل على الفور.

يبد أنه فى المسرحيات المعقدة يتشابه عدد كبير من كلمات «لوه» الخاصة بالكاتب، وغيرها من كلمات «لوه» المختلفة التى تبرز سلوك الأبطال وتصرفاتهم. هناك، لا تتعامل مع كلمات «لوه» ذات الطابق الواحد، بل ذوات الطوابق المتعددة، أى مع عدد كبير من الافتراضات والابتداعات المتضمنة لهذه الافتراضات والتى تتشابه فيما بينها بمهارة. إن المؤلف يقول وهو يكتب مسرحية: لو أن الفعل جرى فى عصر ما معين، وفى دولة معينة، وفى مكان ومنزل محددين، لو كان يعيش هناك أناس معينون، يتمتعون بطبيعة روحية معينة، وبأفكار ومشاعر معينة، لو أنهم اصطدموا فيما بينهم فى ظروف معينة وهلم جرا.

ويكمل المخرج الابتداع المحتمل الذى قام به المؤلف بكلمات «لوه» خاصة من عنده فيقول: لو قامت بين الشخصيات الفاعلة علاقات متبادلة معينة، ولو أن هذه الشخصيات عاشت فى وضع معين إلخ، فماذا يفعل الممثل إذا ما وضع نفسه فى مكان الشخصيات وفى حالة توافر هذه الظروف جميعاً.

ويكمل فنان الديكور الذى يصور مكان الفعل فى المسرحية، والتقنى الكهربائى الذى يعطى هذه اللمسة أو تلك من لمسات الإضاءة وغيرها من مبدعى الموضع ظروف الحياة فى المسرحية بابتداعهم الفنى.

وعليكم، بعد ذلك، أن تقدروا كل ما هو كامن فى كلمة «لوه» من خصائص كنتم قد شعرتم بها فى (أود) المجنون، إن خصائص كلمة «لوه» هذه قد أحدثت فى داخلكم تحولاً وتبدلاً سريعاً.

— نعم، تحول وتبدل سريع.

قلت مستحسنًا هذا التحديد الدقيق لما شعرنا به.

وأخذ تورسوف يشرح بعد ذلك:

— بفضل هذا التحول أو هذا التبدل السريع يحدث فى مسرحية «الطائر الأزرق» عند تكرار المأس السحرى ما يجعل العيون ترى والأذان تسمع والعقل يقوم الوضع المحيط بصورة

مختلفة جدية، وبالتيجة يستدعى هذا الابتعاد للتكر بصورة طبيعية الفعل الواقعي المناسب الضروري لتنفيذ الهدف الموضوع أمامه.

وقلت متصرا:

- وحدث ذلك كله بصورة غير ملحوظة! وبالفعل، ما الذى يهمنى من الموقد الحائطي الاكسسوارى؟! ولكن عندما ارتبط بكلمة «لوه» أى عندما افترضت وصول الفنانين المشهورين، أدركت أن فى استطاعة هذا الموقد الحائطي العديد أن يفسد علينا سمحتنا جميعا، ولقد تلقى بذلك أهمية كبيرة.

لقد شمرت بحقد صادق نحو قطعة الإكسسوار الكرتونية هذه. ورحت أكبل الختام للصنيع الهاجم ليس فى حوته، ولم يسهبنى الوقت لتنفيذ ما لفتنى إياه الخيلة المستفارة من الداخل.

وأشار شوستوف:

- ولقد حدث الشيء نفسه فى (أورد) الجنون، فلقد أصبح الباب الذى كان نقطة البدء فى التحمين مجرد وسيلة من أجل الدفاع، أما الهدف الأساسى الذى استقطب الانتباه فقد أصبح غرزة حفظ البقاء. ولقد حدث هذا كله بصورة طبيعية، تلقائيا...

- وقاطعه أركادى نيكولايفتش قائلا بحرارة:

- ولماذا! لأن التصورات عن الخطر تستثيرنا دائما. إنها مثل الخمائر فى استطاعتها أن تغتمر فى أى وقت. أما الباب والموقد فإنهما يثيراننا من حيث ارتباطها بشئ آخر أكثر أهمية بالنسبة لنا.

ويمكن سر التأخير فى كلمة «لوه» أيضا فى أنها لا تتحدث عن واقعة وقعت، أو عما هو موجود بالفعل، بل عما يمكن أن يقع... «لوه»... كلمة لا تؤكد شيئا، إنها تفترض وحسب. إنها تطرح سؤالاً للحل. ويحاول الممثل أن يجيب على هذا السؤال. لهذا يتم التوصل إلى التحول والحل دون قسر ودون خطاع. وبالفعل:

فأنا لم أؤكد لكم بأن مجنوننا يقف خلف الباب. أنا لم أكذب، بل بالعكس، فلقد اعترفت صراحة بوساطة كلمة «لوه» ذاتها بأننى أقدم افتراضا ليس إلا، وأنه فى الواقع لا يوجد أحد وراء الباب. لقد أردت فقط أن تجيبونى بإخلاص على افتراض أنه لو كانت

فكرة المجنون المختلطة واقعا . كما أتى لم اقترح عليكم أن تأثروا بشئ من الهلوسة ولم افرض مشاهري، بل تركت للجميع فى معاناة «مايلانيه» كل منكم بصورة طبيعية تلقائية. وأنتم من ناحيتكم لم تقسروا أنفسكم ولم ترضعوها على تقبل فكرتى المبتدعة بصدد المجنون على أنها واقع حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض. كما أتى لم أرغمكم على الإيمان بأصالة حادثة المجنون للمبتدعة بل اعترضكم أنتم أنفسكم وبصورة طوعية بإمكانية وقوع حادثة كهله فى الحياة. وقلت معجبا:

- نعم، شئ رائع جدا أن كلمة «لوه» تتصف بالصراحة والصدق وتحل المسألة دونما تحفظ أو كتمان. إن هذا من شأنه أن يقضى على سمة الخداع الخارجية الخاصة التى غالبا ما نستعمر بها فى الأداء المسرحى.

- ماذا كان يمكن أن يحدث لو أتى، بدلا من الاعتراف الصريح بالابتداع، وحث أناسكم لكم بأن مجنونا حقيقيا يقف بالفعل خلف الباب.

فأجبت مستأنفا أنا شديد التشويقية:

- ما كنت لأومن بمثل هذا الخداع البين، وما كنت لأتحرك من مكاتى. إن ما هو رائع فى كلمة «لوه» أنها تخلق حالة تستثى كل قسر. فى مثل هذه الظروف وحدها نستطيع أن نناقش بجدية ما لم يحدث، ولكن ما يمكن حدوثه فى الواقع.

وقال أركادى نيكولايفتش متذكرا:

- وهذه خاصية جديدة تتمتع بها كلمة «لوه». إنها تستدعى لدى القنن فعالية داخلية وخارجية، وجم بلوغ ذلك دون قسر وبطريقة طبيعية أيضا. إن كلمة «لوه» هى دافع ومنبه للفعالية الإبداعية الناعلية. وبالفعل، كان يكفى أن تقولوا لأنفسكم: «ماذا فى استطاعتنا أن نفعل، وكيف نتصرف لو كانت الفكرة المختلفة بصدد المجنون واقعا؟. لقد تولدت فى الحال الفعالية فى أنفسكم، وبدلا من الجواب العادى على السؤال المطروح نشأ فى داخلكم، حسب خاصية الممثل فى طبيعتكم، ميل نحو الفعل. وحث تأثير هذا الميل لم تمسكوا أنفسكم وبدأنم بتنفيذ المهمة الموضوعة أمامكم. فى أثناء ذلك، كانت غريزة حفظ البقاء الإنسانية توجه أطفالكم تماما مثلما يحدث فى الحياة الواقعية ذاتها.

تلك خاصية مهمة جدا من خواص كلمة «لوه» تجعلها قريبة من أحد أسس التجهان الكامن فى فعالية الإبداع والفن وفعاليتيهما.

وقلت متفقاً:

- ولكن يبدو أن كلمة «لوه» لا تفعل دائماً بصورة حرة دون عقبات. فأناء، مثلاً، على الرغم من أن التحول قد حصل في داخلى على الفور وبصورة مفاجئة، فإن تطويعه قد استغرق زمناً طويلاً. فى الوهلة الأولى عندما استخدمت كلمة «لوه» آمنت بهذا الافتراض وحدث التحول. بيد أن هذه الحالة لم تدم طويلاً. فمع الوهلة الثانية أخذ الشك يعمتل فى داخلى وقلت لنفسى: ما الذى تسعى إليه؟ إنك تعرف أن كلمة «لوه» ما هى إلا مجرد ابتداء. إنها ليست حياة واقعية بل أداء، ولكن صوتاً آخرأ فى داخلى اعترض على ذلك وقال: «لا أجادل بأن كلمة «لوه» هى أداء وفكرة مبتدعة، بيد أنها فكرة ممكنة، ممكنة التحقق فى الحياة الواقعية. زد على ذلك لا أحد يرغب فى قسر إرادتك، إذ أن كل ما هو مطلوب منك هو الإجابة عن سؤال يطرح عليك: «ماذا فى استطاعتك أن تفعل لو أنك كنت فى ذلك المساء عند مالوليتكوف ووجدت نفسك فى وضع أحد من ضيوفها؟»

بعد أن شرحت بواقعية الفكرة المبتدعة وقفت منها موقفاً جاداً للغاية واستطعت مناقشة ما يمكن فعله بالموقد، وكيفية التصرف مع المشاهير المدعوين.

١٩ عام (...)

- وهكذا تبدأ كلمة «لوه» السحرية، أو البسيطة، الإبداع. إنها تعطى الدافع الأول لتطوير عملية بناء الدور فى المستقبل.

وليحدثكم عوضاً عنى (الكساندر سيرغيفيتش بوشكين) حول كيفية تطور هذه العملية.

يقول الكساندر سيرغيفيتش فى ملاحظته (حول الدراما الشعبية وحول «مارافا بوسادنييتسا» لبوغودين م.ب):

«إن ما يتطلبه عقلنا من الكاتب الدرامى هو حقيقة * الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المفترضة.

« تعنى مقولة الحقيقة مضمون المعرفة الإنسانية الموضوعى. فهى انعكاس مواضع الواقع وظواهره، انعكاساً متشابهاً حيث تقوم بهذا العكس الذات العارفة التى تصور هذه اللواضع والظواهر كما هى موجودة خارج الوعى وبمعزل عنه (المعرب).

وأضيف من عندى قتلا إن عقلنا يطلب الشئ نفسه من الفنان الدرامى مع فارق صغير هو أن الظروف التى هى بالنسبة للكاتب ظروف مفترضة. سوف تصبح بالنسبة لنا نحن الفنانين ظروفًا جاهزة مقترحة. بهذه الطريقة توطن اصطلاح «الظروف المقترحة» الذى نستخدمه فى ممارستنا العملية.

وانتاب فيوتسوف القلق:

- الظروف المقترحة... وما تكون هذه....

- فكروا جيدًا بهذا القول المأثور، وسأشرح لكم بعد ذلك بمثال موضع كيف أن كلمة «لو» التى نحبها تساعد على تحقيق وصية «الكساندر سرغيفتش» العظيمة.

- حقيقة الانفعالات، والمشاغل المحتملة فى الظروف المقترحة.

كنت أقرأ القول المأثور الذى سجلته فى دفترى بمختلف النبرات فاستوقفتنى تورسوف قائلا:

- لن يهيدك ابتذالك الجملة الرائعة لأن ذلك لا يكشف عن جوهرها الداخلى. عندما لا تنجح فى تملك زمام فكرة كاملة على الفور، قم باستيعابها حسب أجزائها المنطقية.

وسأل شوستوف:

- ينبغى أن نفهم قبل كل شئ ما هو المقصود بتصير «الظروف المقترحة»؟

- إنها قصة المسرحية ووقائعها وأحداثها. إنها العصر وزمان الفعل ومكانه وظروف الحياة وتفسيرنا التمثيلى والإخراجى للمسرحية. إنها الإضافات التى نضيفها والتشكيلات الحركية والإخراج ومنابر فنان الديكور وأزيائه. إنها للملحقات المسرحية والإضاءة والصوت والمؤثرات إلى آخر ما هنالك مما يقترح على الممثلين أن يأخذوه بعين الاعتبار فى إبداعهم. إن «الظروف المقترحة» وكلمة «لو» هما افتراض و«ابتداع خيال». اتفهما من منشأ واحد: فالظروف المقترحة» هى مثل كلمة «لو»، وهذه مثل «الظروف المقترحة». الأولى هى افتراض («لو») بينما «الظروف المقترحة» تطوره. لا يمكن أن يتواجد أحدهما دون الآخر أو أن يتلقى قوة الاستشارة الضرورية. بيد أن وظائفها مختلفة بعض الشئ: فكلمة «لو» تعطى الدافع للخيال الضافى، أما «الظروف المقترحة» فتعطى الأساس لكلمة «لو» ذاتها. إتفهما معا وعلى انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلى (التحرل).

وسأل فيوتسوف مبدا احتماله:

- وماذا تعنى «حقيقة الانفعالات»؟

- حقيقة الانفعالات تعنى حقيقة الانفعالات، أى الانفعال الإنسانى الحقيقى الحى، تعنى مشاعر الممثل نفسه ومعاناته.

وسأل فيوتسوف ثانية:

- وماذا يقصد «بالمشاعر المحتملة»؟

- إنها ليست انفعالات ومشاعر ومعاناة حقيقية، بل هاجس هذه الانفعالات والمشاعر والمعاناة، حالة قرينة متقاربة معها تشبه الصديق ولذلك فهى محتملة، إنه تعبير عن الانفعالات، ولكنه ليس تعبيراً مستقيماً مباشراً لا واعياً، بل يتم، إذا صح التعبير، بوحى من الشعور وتلقينه.

ولسوف تفهمون قول بوشكين كله بصورة أفضل إذا بلدتم من مواضع كلمات الجملة فقلتم: «فى الظروف المقترحة - حقيقة الانفعالات» - أى بتعبير آخر: اخلقوا أولاً الظروف المقترحة، آمنوا بها بإخلاص، ولسوف تولد، عندئذ، «حقيقة الانفعالات» من تلقاء نفسها.

وحاول فيوتسوف جاهدا فهم ما يقال:

- «فى الظروف المقترحة»...

وأسرع أركادى نيكولايفتش بتقديم له العون.

سوف يوضع أمامكم فى الممارسة العملية البرنامج التالى تقريبا: حيث سيتربى عليكم، قبل كل شيء، أن تصوروا مجمل «الظروف المقترحة» المأخوذة من المسرحية ومن التصور الخارجى ومن أحلامكم الفنية الخاصة. ولسوف تخلق هذه المادة كلها تصورا عاما عن حياة الشخصية المصورة فى الظروف المحيطة بها... ينبغى أن تؤمنوا بإخلاص شديد بالإمكانية الحقيقية لمثل هذه الحياة فى الواقع، والتعود عليها إلى درجة تصبح معها هذه الحياة الغريبة قرينة وماألوفة. وإذا محتم فى ذلك كله فسوف ينشأ فى داخلكم تلقائيا حقيقة الانفعالات أو المشاعر المحتملة. ولم أقوان عن طرح الأسئلة:

- يودى أن أتعرف على وسيلة ملموسة وعملية أكثر.

مؤلفات الكتاب الدراميين، نكشف ما يتطوى فيها تحت الكلمات، ونضع ما وراء نصنا فى نص الآخرين. إننا نحدد علاقتنا بالناس وبظروف حياتهم ونقوم بترويض المادة التى نتلقاها من المؤلف والمخرج داخل نفوسنا؛ فتعيد تصنيعها فى ذواتنا ثانية ونتمشها ونكملها بخيالنا ونألف معها ونعيشها نفسياً وجسمانياً. إننا نولد فى أنفسنا «حقيقة الانفعالات»، ونخلق نتيجة لإبداعنا النهائية فعلاً مشيراً أصيلاً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بخطة المسرحية وجوهرها. إننا نخلق شخصيات نموذجية حية من خلال انفعالات الشخصية المصورة ومشاعرها. لم نقول إن هذا العمل الضخم كله مجرد «قافيات» لا، إن هذا الإبداع كبير وفن أصيل!

قال أركادى نيكولايفتش هذا مختتما حديثه.

.. .. . هـم (..) ١٩

أعلن أركادى نيكولايفتش اليوم برنامج حصتنا فور دخوله الصف، فقال:

ستكلم اليوم، بعد أن تحدثنا عن كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة»، عن الفعل المسرحى الداخلى والخارجى.

هل ندركون الأهمية للكبيرة التى يحتلها الفعل فى فننا، هذا الفن الذى يقوم من حيث طبيعته على مبدأ الفعالية؟

وتبدئى هذه الفعالية على الخشبة فى الفعل. وفى الفعل يتم التعبير عن روح الدور أى عن معاناة الفنان وعالم المسرحية الداخلى، فنحن نحكم على الناس الذين نصورهم على الخشبة ونفهم حقيقتهم من خلال أفعالهم ونصرفاتهم.

هذا ما يقدمه الفعل لنا، وهذا ما ينتظره المتفرج من الفعل.

فما الذى يتلقاه المتفرج من، فى أغلب الأحيان؟ بهرجة كبيرة وكثرة من الإشارات غير المتحفظة والحركات الآلية المصيبة. إننا أسخياء بها فى المسرح أكثر بكثير مما نسعى بها فى الحياة الواقعية.

ولكن جميع هذه الأفعال التمثيلية تختلف تمام الاختلاف عن الأفعال الإنسانية فى الحياة الواقعية. وسأبين هذا الاختلاف بالمثل التالى: عندما يرغب الإنسان فى أن يمعن بأفكار ومعاناة مهمة، خفية، قريبة من قلبه (مثل أن نكون أولاً نكونه فى هاملت، فإنه

- خذ كلمة «لوه الأثيرة لديك وضعها قبل كل ظرف من «الظروف المقترحة» المتجمعة لديك. في أثناء ذلك، قل لنفسك ما يلي: لو كان الرجل المقتحم مجنونا، ولو كان الطلاب عند ما لوليتكروا موجودين للاحتفال بانتقالها إلى المنزل الجديد، ولو كان الباب معطوبا ويستحيل إغلاقه بالفتاح، ولو اضطررنا إلى إقامة متراس خلفه إلخ، فماذا في استطاعتي أن أفعل وكيف سأصرف؟

سيوقف هذا السؤال في داخلك الفعالية المطلوبة على الفور. أجب عليه بواسطة الفعل وقل: «هذا ما كنت سأفعل! «وافعل ما تريد وما يستهويك دون تردد لحظة الفعل.

عندئذ سوف يتأبك - بصورة لا واعية أو واعية - مايسميه بوشكين «حقيقة الانفعالات» أو على أقل تقدير «المشاعر المحتملة». إن سر هذه العملية يكمن في عدم قسر مشاعرنا وتركها وشأنها دون التفكير «بحقيقة الانفعالات» لأن هذه «الانفعالات» تأتي من لقاء نفسها ولا تتعلق بإرادتنا. إنها لا تخضع للأمر ولا للقصر.

لوجه الممثل اتجاهه كله إلى «الظروف المقترحة» وليبدأ العيش فيها بإخلاص، ولسوف تنشأ عندئذ «حقيقة الانفعالات» في داخلهم بصورة تلقائية.

عندما كان أركادى نيكولا يفتش بشرح كيف يتم خلق جو شبيه بالحياة الحية على العنشة من مختلف «الظروف المقترحة» وكلمات «لوه الخاصة بالمؤلف والممثل والمخرج وفنان الديكور وعامل الكهرباء وغيرهم من مبدعي العرض المسرحي امتعض غوفوركوف و«أخذ ينافع» عن الممثل.

قال محجبا:

- أرجو المعذرة، ماذا تبقى للممثل إذن مادام الآخرون يخلقون كل شيء؟ ألم يترك لنا غير التفاهات؟

وانقض عليه تورسوف قائلا:

- تفاهات؟! هل تظن أن إيمانك بابتداعه شخص آخر والعيش مخلصا في هذا الابتداع هو شيء تافه؟ هل تعلم أن إبداعا يعتمد على موضوع هو من وضع شخص آخر لهو أصعب، في كثير من الأحيان، من أن تخترع أنت موضوعا بنفسك؟ نحن نعرف حالات اكتسبت فيها مسرحية سيئة شهرة عالمية لأن فنانا كبيرا قد أعاد خلقها. كما نعرف أن (شكسبير) قد أعاد خلق قصص كتبها شعراء آخرون. نحن أيضا نعيد خلق

ينفرد في ذاته، ويتوغل بعيدا في أعماق نفسه، ويحاول فعليا أن يبلور بالكلمات ما يفكر فيه ويشعر به.

أما الممثلون على الخشبة فيتصرفون على نحو آخر. إنهم في هذه اللحظات يخرجون إلى مقدمة خشبة المسرح ويتوجهون نحو الجمهور وينشدون الأناشيد بصوت عال حول معاناتهم التي لا وجود لها.

- أرجو أن توضحوا معنى «أن ينشدوا الأناشيد حول معاناتهم التي لا وجود لها»؟

- هذا يعني أنهم يفعلون ما يقومون به أتمم عندما ترغبون في ملء الفراغ الروحي الداخلي في أذاكم بتصنع تمثيلي خارجي مؤثر.

من المريح أن يقدم الممثل الدور الذي لا يشعر به في داخله تقليديا خارجيا مؤثرا بصاحب بالتصفيق. ولكن من المستبعد جدا أن يرغب الفنان الجاد بضجة مسرحية كهذه في مكان يمر فيه عن أمن أفكاره ومشاعره، وعن جوهره الروحي الكامن. إن الفنان يود أن يمرر عن هذه المشاعر الشبيهة بمشاعر الدور ليس بمصاحبة ضجة التصفيق، بل على العكس من ذلك، في صمت مؤثر، وجو ودي عميق. أما إذا فرط الفنان بذلك ولم يرع عن ابتزال هذه اللحظة المهيبة، فإن هذا يمرر عن أن كلمات الدور التي ينطق بها هي كلمات فارغة بالنسبة له، وأنه لم يضمثها شيئا ثمينا من مكتون نفسه. لا يمكن أن تنشأ علاقة رفيعة بكلمات فارغة، كلمات لا تكون ضرورية إلا كأصوات يمكن بمساعدتها إبراز قدرات الصوت والتطرق وتقنية الأداء والحيوية التمثيلية الحيوانية. ولا يمكن التعبير عن الأفكار والمشاعر التي كتبت من أجلها المسرحية في حالة أداء مثل هذا الأداء إلا بحزن أو فرح أو مأساة «بصفة عامة». إن تعبيراً كهذا هو تعبير ميت وشكلي وصنعي.

وما يحدث في مجال الفعل الخارجى يحدث في مجال الفعل الداخلى أيضا (في الإلقاء)، فعندما لا يكون للممثل بحاجة إلى ما يفعل بوصفه إنسانا، وعندما لا يتم توظيف الدور والفن

في سبيل ما خلقا من أجله، فإن الأفعال ستكون فارغة، غير معاشة، ولن يجد أمامه من حيث الجوهر ما يمكن التعبير عنه. ولا يبقى، عندئذ، إلا أن يفعل «بوجه علم». حيث يتألم الممثل من أجل أن يتألم، ويحب من أجل أن يحب، ويفار ويطلب الصفح من أجل أن يفار

ويطلب الصفح، وحيث يتم هذا كله لأنه مكتوب في المسرحية، لا لأن هذا ما جرت معاناته في الروح، وما تم عطفه في حياة الدور على الخشبة. إن الممثل لن يجد في هذه الحالة مهرباً، وسوف يجد المخرج الوحيد أمامه هو الأداء «بصفة عامة» ما أبشع هذا التعبير «بصفة عامة»!

وما أكثر ما ينطوى عليه من الإهمال والسطحية والفوضى.
ألا تريدون أن تأكلوا شيئاً ما «بصفة عامة»؟ ألا تريدون أن نتكلم عن شيء ما «بصفة عامة»؟

هل تريدون أن نمرح «بصفة عامة»؟
ما أشد الملل والفراغ الذي ينشأ عن مثل هذه الاقتراحات.
عندما يقومون أداء الفنان بتعبير «بصفة عامة» أو «عموماً». فإننا نقول: «إن ممثلاً معيناً قد أدى دور هاملت «عموماً» بصورة ليست رديئة! «إن تقويماً كهذا هو تقويم مهين للممثل.

أدوا لى الحب والغيرة والحق «بصفة عامة»!
ما معنى هذا؟ هل يعنى أن تؤدى «أوكروشكا» * من هذه الانفعالات والعناصر المكونة لها؟

إن الممثلين يقدمون لنا على الخشبة هذه «الأوكروشكا» من الانفعالات والمشاعر والأفكار ومنطق الأفعال والشخصية «بصفة عامة».

وما يبحث على الضحك هو أنهم يستشارون بإخلاص ويشعرون بأدائهم ذى «الصفة العامة» على نحو قوى. فأنتم لن توفقوا إلى إقناعهم بأن أدائهم خالياً من الانفعالات والمعاناة والأفكار، وبأنه مجرد «أوكروشكا» من هذه الانفعالات والمعاناة والأفكار. هؤلاء الممثلون يتعرفون ويستشارون وينسقون مع الأداء رغم أنهم لا يفهمون ما يستشيرهم أو يستهويهم، إن أدائهم هو تلك «العاطفة التمثيلية» ذاتها، ذلك المرض الهستبرى الذى تحدث عنه، وتلك الاستثارة ذات «الصفة العامة».

* أوكروشكا : حساء بارد من كرفس (وهو شراب روسى غير كحولى) وخضروات ولحم .

إن الفن الأصيل والأداء «بصفة عامة» لا يجتمعان. إن أحدهما يقضى على الآخر. فالفن يحب النظام والانسجام، أما «الصفة العامة» هذه فتحب الاختلال والتشوش.

كيف أحفظكم من هذا العدو اللدود، هذه «الصفة العامة»؟!

إن النضال ضدها يكمن فى أن ندخل إلى الأداء ذى «الصفة العامة» الطائش مالا يميزه على وجه التحديد ويقضى عليه.

إن الأداء «بصفة عامة» هو أداء سطحي ومتهور. لذلك أخطوا إلى أدائكم المنهجية والعلاقة الجادة بما يجرى على الخشبة، وسوف يقضى ذلك على السطحية والتهور.

والأداء «بصفة عامة» هو أداء مشوش ولا معنى له. فادخلوا المنطق والترابط إلى الدور، وسوف يزول هذا عنه خصائص «الصفة العامة» الرديئة.

والأداء «بصفة عامة» يبدأ كل شئ ولا ينهى شئاً، فلندخل الكمال إلى أدائنا.

سنقوم بهذا كله، ولكن على مدى دورة «المنهج» كلها ومن خلال عملية دراسته، كيما نصوغ فى النتيجة النهائية صوغاً ثابتاً فعلاً إنسانياً هادفاً ومشمرأ وأصيلاً بدلاً من الفعل «بصفة عامة».

إننا لا نعتز إلا بالفعل الإنسانى فى الفن. ونؤكد عليه وحده ونعمل على صوغه. ما السبب فى قسوتنا هذه إزاء «الصفة العامة»؟ إليكم السبب:

ترى هل كثرة العروض التى يجرى أدائها يومياً فى العالم كله وفق خط جوهر المسرحيات الداخلى، وحسبما يتطلبه الفن الأصيل؟ عشرات.

هل كثرة العروض التى يجرى أدائها يومياً فى العالم كله وفق مبدأ «الصفة العامة» وليس بحسب الجوهر؟ عشرات الآلاف.

لهذا السبب لا تستغفروا إذا ما قلت لكم إن مئات الآلاف من الممثلين فى العالم كله يفسدون يومياً، ويكتسبون عادات مسرحية ضارة وغير صحيحة. وهذا يزيد من خوفنا لأن المسرح نفسه، وظروف الإبداع فيه يجتنبان الممثل إلى هذه العادات الخطرة من جهة، ولأن الممثل نفسه، وهو يبحث عن الطريق الأقل وعمورة يميل إلى استخدام «الصفة العامة» الضعيفة من جهة أخرى.

وهكذا نجد أن الجهلة من مختلف الجهات يقروون فن الممثل إلى حثفه بصورة منتظمة.

- أى نحو القضاء على جوهر الإبداع لصالح الأداء «بصفة عامة» وشكله الخارجى، الشرطى، المردى.

وكما ترون فإن المهمة التى تنهض أمامنا هى النضال ضد العالم كله؛ ضد ظروف الأداء الملائى، وضد طرائق اعداد الممثل، وعلى وجه الخصوص ضد المفاهيم الخاطئة والمستقرة بصدد الفعل المسرحى.

ولكى نحقق نجاحا فى تحليل الصعوبات المقللة أمامنا، يجب، قبل كل شئ، أن نملك الجرأة على الاختلاف بأننا عندما نصعد خشبة ألمم جمهور المتفرجين نفقد لأسباب كثيرة جدا فى ظروف الإبداع الملائى هذه إحساسنا بالحياة الواقعية تماما؛ فنحن عندئذ ننسى كل شئ؛ ننسى كيف كنا نمشى ونجلس ونأكل ونشرب وننام ونحدث وننظر ونسمع فى الحياة؛ باختصار ننسى كيف كانت تجرى أفعالنا فى الحياة داخليا وخارجيا. لهذا يجب أن نتعلم ذلك كله من جديد على الخشبة تماما مثل طفل صغير يتعلم المشى والتنطق والنظر والسمع.

وسأضطر إلى تذكيركم كثيرا بهذه النتيجة المهمة غير المتوقعة فى مجرى حصصنا الدراسية أما الآن، فلنحاول أن نفهم طريقة تعلم القيام بالفعل على الخشبة ليس على نحو تمثلى «بصفة عامة»، بل بصورة إنسانية بسيطة وطبيعية وعلى نحو عضوى سليم وبحرية مثلما تتطلب ذلك قوانين الطبيعة العضوية الحية.

وأضاف غوفوركوف:

- باختصار، علينا أن نتعلم كيف نطرد المسرح من المسرح إذا صح القول

- تماما، كيف نطرد كلمة المسرح التى نكتب (بحرف صغير) من كلمة المسرح التى نكتب (بحرف كبير).

ولا يمكن التصدى لهذه المهمة على الفور، بل بصورة تدريجية من خلال عملية النمو الفنى، وصوغ التقنية السيكلوجية.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحو رحمانوف قائلا:

- أما الآن، فأرجو منك، يا فتيا، أن توجه اهتماما كبيرا إلى ضرورة أن تكون الأفعال التي يقوم بها الطلاب على الخشبة أعمالا أصيلة ومثمرة وهادفة دائما، ألا يتظاهروا مطلقا بأنهم يفعلون. لذلك أوقفهم في الحال ما إن تلاحظ لديهم أى انحراف نحو الأداء أو التصنع. وعندما تنتظم حصتك (ولنا مستحصل على ذلك) اعمل على صوغ تمارين خاصة تدفعهم نحو الفعل على الخشبة مهما كلف الأمر. أكثر من هذه التمارين واجعلها تدوم مدة أطول كيما يعتادوا تدريجيا وبصورة منهجية على الفعل الأصيل المثمر والهادف على الخشبة. لتتوحد الفعالية الإنسانية في تصورهم مع تلك الحالة التي ينشرون بها على الخشبة بحضور المخرجين وفي وضع الإبداع العلائى أو الدرسى. وإذا يعتادون يوما بعد يوم على أن يكونوا على الخشبة بصورة إنسانية تكون بذلك قد غرست فيهم عادة جيدة هي أن يقدموا أنفسهم في الفن بوصفهم أناسا طبيعيين وليس مجرد تماثيل لعرض للملابس (ماتيكانت).

- ولكن ما هي هذه التمارين؟ إنى أتعامل عن طبيعة هذه التمارين؟

- اجعل وضع الحصص أكثر جملة وصرمة حتى تدفع بالطلبة إلى أمام وكذلك تريد الوصول بهم إلى العرض. أنت قادر على ذلك.

وامتثل رحمانوف قائلا:

- حاضر.

- استدعهم إلى الخشبة الواحد بعد الآخر واعطهم عملا ما.

- وما هو هذا العمل؟

- لنقل تصفح جريدة. مثلا، والحدث عما جاء فيها.

- ولكن هذا عمل طويل بالنسبة إلى حصص جماعية. يجب أن يأخذ كل حصته من الدرس

- وهل المسألة تكمن في معرفة محتوى الجريدة كلها؟ المهم هو التوصل إلى فعل أصيل

ومثمر وهادف، فعندما تجد أن الطالب قد حقق ذلك وانغمس في عمله دون أن يعقه

في ذلك وضع الحصص الجماعية، استدع طالبا آخر. أما الأول فأرسله إلى عمق

الخشبة ليتدرب هناك ويغرس في نفسه عادة أن يقوم بالفعل على الخشبة بصورة حيائية،

إنسانية، فهو لكي يكتسب هذه العادة ويجعلها متأصلة في ذات نفسه يحتاج إلى كم «محدد» طويل من الزمن يعيش فيه على الخشية من خلال فعل أصيل ومثمر وهادف. لهذا قدم له المؤمن في الحصول على هذا الكم «المحدد» من الزمن واختتم أركادى نيكولا بفنش الحصة شارحا:

- إن كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة» والفعل الداخلي والخارجي، هي عوامل مهمة جدا في عملنا. وهي ليست العوامل الوحيدة. فنحن بحاجة أيضا إلى عدد كبير من القدرات والخصائص والمواهب الإبداعية الفنية الخاصة (الخيال والانتباه والإحساس بالصدق والمهمات والمعطيات المسرحية وغير ذلك).

ولتتفق في الوقت الحاضر أن نطلق عليها جميعا، من أجل الاختصار وسهولة الاستعمال كلمة واحدة هي العناصر.

وسأل أحدهم:

- عناصر ماذا؟

- لن أجيب عن هذا السؤال في الوقت الحاضر. وسوف يتضح في حينه من تلقاء نفسه. ويتطلب فن التحكم بهذه العناصر، ومن بينها كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة» والأفعال الداخلية والخارجية بالدرجة الأولى والقدرة على تركيبها واستبدالها ودمج أحدها بالآخر ممارسة وشجرة كبيرين، وبالتالي يتطلب زمنا طويلا بهذا المعنى سوف نتطلى بالصبر ونوجه اهتمامنا كله في الوقت الحاضر إلى دراسة كل عنصر من العناصر وصوغه. وبعتبر ذلك هدفا رئيسيا كبيرا للمنهج الدراسي هذا العام.

٤- الخيال

حدد توريسوف اليوم موعد الحصة في مسكنه بسبب توهك صحته. ولقد أجلسنا أركادى نيكولا يفتش في مقاعد مريحة في حجرة مكتبه.

قال:

- أنتم تعرفون الآن أن عملنا المسرحي يبدأ من استعمال كلمة «لوه» السحرية في المسرحية والدور، حيث تعتبر هذه الكلمة رافعة تنقل الفنان من الواقع اليومي إلى مجال الخيال. وما المسرحية والدور سوى ابتداء للمؤلف الذى هو عدد من كلمات «لوه» السحرية وغيرها من كلمات «لوه» والظروف المقترحة التى فكر بها. لا وجود «لواقائع» حقيقية أو واقع حقيقى على الخشبة، فالواقع الحقيقى ليس فنا. هذا الأخير من حيث طبيعته يحتاج إلى ابتداء فنى هو مؤلف الكاتب بالدرجة الأولى. وتكمن مهمة الفنان وتفانيته الإبداعية فى تحويل ابتداء المسرحية إلى واقع مسرحى فنى. ويقوم عميلنا بدور كبير فى هذه العملية. ولذلك يجدر الوقوف عنده مدة أطول وتتبع وظائفه فى الفن.

وأشار توريسوف إلى الجدران حيث علقت عليها لوحات تحضيرية مختلف النيكورات الممكنة.

- هذه كلها لوحات قام بتصميمها أحد فنانى الديكور الأثريين لدى، ولقد وافقه المنية. كان هذا الفنان غريب الأطوار إلى حد كبير: فقد كان يصنع لوحات تحضيرية لمسرحيات لم تكتب. فهذه، مثلاً، لوحة تحضيرية للفصل الأخير من مسرحية (لتشخوف) لا وجود لها، كان قد فكر فى كتابتها (أنطون بافلتش) قبيل وفاته بمدة

قصيرة، بعثة علمية ضاع أثرها في الجليد، في جو الشمال القاسي الخفيف. ثمة باخرة
كبيرة محاصرة بكتل هائلة عائمة، ويواري قائمة ينتشر سوادها على خلفية بيضاء بصورة
مربعة. صقيع قارس، وريح جليدية تثير أحاصير الثلج، وتأخذ في جموحها إلى أعلى
شكل امرأة في كفن. وفي هذا الوضع يلتصق كيان الزوج بكيان عشيق زوجته، فقد
ابتعد كلاهما عن الحياة وتوجه إلى البعثة كهما ينسبا صدمتهما العاطفية. من يصدق أن
الفنان الذي رسم هذه اللوحة التحضيرية لم يسافر أبداً إلى أبعد من مشارف موسكو
وضواحيها! لقد خلق منظراً طبيعياً من منطقة القطب مستخدماً ملاحظته للطبيعة في
الشتاء وما عرفه من القصص، ومن الوصف في الأدب الروائي والكتب العلمية والعصور
الغوتوغرافية. لقد تكونت اللوحة لديه من مجمل المادة التي جمعها. ولقد قام الخيال
بدور رئيسي في هذا العمل.

وقادنا تورسوف إلى حائط آخر علقت عليه مجموعة من اللوحات الطبيعية. والأصح
كان ذلك تكراراً لموضوع واحد: منطقة اصطيف يغير فيها الفنان من لوحة إلى أخرى
يصور الفنان عدداً من البيوت الجميلة غارقة في خرش من أشجار الصنوبر في أوقات وأزمنة
مختلفة من السنة، تحت الشمس الحارقة وفي العاصفة. ومن ثم تجد المنظر الطبيعي نفسه،
ولكن في غابة قطعت أشجارها ونشأ في مكنتها بحيرات وأشجار جديدة من مختلف
الأصناف. كان الفنان يتلذذ بالتكبير بالطبيعة، وبحياة الناس على طريقته الخاصة. فيبنى
في لوحاته التحضيرية البيوت والمدن ويهدمها ويعيد تخطيط البقاع ويقتلع الجبال.
وهتف أحسنا:

- انظروا ما أجمل هذا! (كرملين) موسكو على شاطئ البحر!

- لقد خلق هذا كله خيال الفنان أيضاً.

وقال تورسوف وهو يقودنا نحو مجموعة جديدة من الرسومات واللوحات المائية:

- وهذه أيضاً لوحات تحضيرية من أجل مسرحيات لا وجود لها من «حياة الفضاء» انظروا،
لقد صورت هنا محطة من أجل بعض الأجهزة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين
الكواكب: هل ترون: صندوق معدني ضخم ذو شرفات كبيرة وهيكل كائنات غريبة
وجميلة. وهذه محطة قطارات معلقة في الفضاء. وترى في النوافذ أناساً مسافرين من

الأرض... ثمة خط من محطات القطارات المماثلة الممتدة إلى أعلى وإلى أسفل في الفضاء اللانهائي: إنها تتوازن بتأثير جاذبية متبادلة من المختلطات الهائلة. وتلوح في الأفق بعض الشموس أو الأقمار حيث يخلق نورها مؤثرات خيالية غير معروفة في الأرض. لكي نرسم لوحة كهذه يجب أن تتمتع (بفانتازيا)* نشطة وليس بالخيال وحده.

وسأل أحدنا:

- وما الفرق بينهما؟

- يخلق الخيال ما هو موجود وما يمكن أن يوجد ونعرفه في الواقع أما (الفانتازيا) فخلق ما ليس له وجود ولا نعرفه في الواقع. ما لم يوجد ولن يوجد أبدا. ولكن قد يتواجد أيضا! فمن يعلم؟ عندما خلقت (الفانتازيا) الشخصية بساط الريح لم يكن يخطر على بال أحد أن الناس سوف يخلقون في الفضاء على متن الطائرات؟ إن (الفانتازيا) تعرف كل شيء، وقادرة على كل شيء أيضا. وهي مثل الخيال ضرورية للرسام.

وسأل شوستوف:

- وللممثل أيضا؟

وطرح أركادى نيكولايفتش سؤالا مضادا:

- ولكن ما هي حاجة للممثل إلى الخيال في اعتقادك؟

وأجاب شوستوف:

- كيف ما هي حاجته؟ لكي يخلق كلمة «لوه» السحرية و«الظروف المقترحة».

- ولكن المؤلف خلق هذا كله دون مساعدتنا. فمسرحيته هي ابتداء وخلق. ولم يحرر شوستوف جوابا فسأله تورسوف:

- وهل يعطي الكاتب المسرحي الممثل كل ما يحتاجه يترى هل يمكن الكشف عن حياة جميع الشخصيات في مائة صفحة؟ أم أن أمورا كثيرة سوف تبقى بمنأى عن القول؟

* (phantasia) من اليونانية. وهو الخيال الذي يخلق على أساس التصورات الواقعية لوحة للكون لا تتفق مع هذه التصورات منطقيا (لوحة خاطئة للطبيعة، خيالية)

وعلى سبيل المثال، ترى هل يتحدث المؤلف دائما وبصورة كافية عما حدث قبل بداية المسرحية؟ هل هو يتكلم بصورة شاملة عما عساه يحدث أثر انتهائها، أو عما يحدث خلف الكواليس، وهل يذكر لنا من أين تأتي الشخصية وإلى أين تذهب؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في مثل هذا النوع من الشروح والتعليقات فهو يكتفى بأن يكتب في نصه: «الشخصيات ذاتها ويتروّف أو يخرج يتروّف». ولكننا لا نستطيع القدوم من مكان مجهول أو أن نخرج إليه دون أن تفكر بالهدف الكامن وراء هذه التقلبات. يستحيل الإيمان بفعل يجرى «بصفة عامة». ونحن نعرف ملاحظات وتعليقات أخرى للمؤلف مثل:

«ينهض» «يمشي باضطراب»، «يضحك»، «يموت». كما تعطى لنا صفات دور موجزة مثل «شاب لطيف المظهر، يكثر من التدخين».

ولكن، هل يكفى هذا لخلق مجمل الصورة الخارجية وأنماط السلوك والمشي والعادات؟

وماذا بشأن النص وكلمات الدور؟

هل يعقل ألا نحتاج سوى إلى استظهارها وإلقائها عن ظهر قلب؟

ثم ماذا بشأن ملاحظات الشاعر كلها ومطالب المخرج وميزانسيناته ومجمل الإخراج؟

هل يعقل أن يكفى مجرد تذكرها ثم تنفيذها بصورة شكلية على الخشبة؟

ترى هل يكفى هذا كله من أجل رسم طبع الشخصية وتحديد تدرجات أفكارها ودوافعها وتصرفاتها؟

لا، على الممثل أن يستكمل هذا كله وعمقه. عندئذ فقط يتمتع ما أعطانا إياه الشاعر وغيره من مبدعى العرض، وهمز حنايا روح المبدع على الخشبة والمتفرج في الصالة على السواء. عندئذ فقط يستطيع الممثل نفسه أن يعيش بزخم حياة الشخصية المصورة وعمقها الداخلي، وأن يفعل كما يطلب المؤلف والمخرج ويأمر به شعورنا الإنساني الحي.

وهو الممثل يستكمل هذا كله وظروفه المقترحة «المعاون الأقرب في هذا العمل كله. إنه لا يتم قول مالم يستكمل قوله المؤلف والمخرج والآخرون وحسب، بل يث الحياة أيضا في عمل جميع الذين يسهمون في خلق العرض ويوصل إبداعهم إلى المتفرجين عبر نجاح الممثلين أنفسهم قبل كل شيء.

هل تفهمون الآن أهمية أن يتمتع الممثل بخيال قوى وواضح: إن هذا الخيال ضرورى له فى كل لحظة من عمله الفنى وحياته على الخشبة، سواء جرى هذا العمل لدى دراسة الدور، أو فى أثناء إعادة أدائه.

إن الخيال يصبح فى عملية الإبداع رائدا طلبها يقود خلفه الممثل نفسه.

وتوقفت الحصة بسبب زيارة مفاجئة قام بها التراجيدى الشهير (و) ضمن جولة فنية يقوم بها فى موسكو حاليا. ولقد حدثنا هذا الفنان الشهير عن نجاحاته.

وقام أركادى نيكولايفتش بترجمة حديثه إلى اللغة الروسية.

وبعد أن غادرنا الضيف الذى أمتعنا بحديثه واستودعه تورتسوف، عاد أركادى نيكولايفتش إلينا وقال مبسما.

- طبعاً، كان الممثل التراجيدى يكذب بعض الشيء، ولكنه، كما لا حظتم بأنفسكم، شديد الولوع بما يخلق، ويؤمن به مخلصاً. هكذا تعودنا نحن الفنانين أن نضيف على الخشبة تفاصيل من خيالنا إلى الوقائع بصورة انتقلت معها هذه العادة من الخشبة إلى الحياة. هذه العادة تعتبر زائدة فى الحياة طبعاً، ولكن لابد منها فى المسرح. هل تتصورون أنه من السهل على المرء أن يخلق بصورة يستمتع إليه الآخرون بنفس محبوب؟ ذلك إبداع أيضاً، ويتم خلقه بواسطة كلمة «لوه السحرية»، و«الظروف المقترحة» والخيال المتطور جداً.

طبعاً لا يمكننا القول عن العباقرة بأنهم يكتبون. هؤلاء الناس ينظرون إلى الواقع بأعين تختلف عن أعيننا. إنهم يرون الحياة بصورة تختلف عما نراها نحن الأناس العاديين. هل فى استطاعتنا أن نوجه إليهم أصبع الاتهام لأن خيالهم يضع أمام أعينهم تارة مناظر بلون وردي وأخرى بلون لا زردى، طورا بلون رمادى وطورا آخر بلون أسود؟ وهل نقدم للفن شيئا إذا ما تغلّى هؤلاء عن مناظرهم وراحوا ينظرون إلى الابتداع الفنى أو إلى الواقع بمعيون لا يسترها شيء، أى بمعيون صاحبة لا ترى إلا ما يقدمه لها الواقع اليومى.

وأصارعكم القول بأننى أنا أيضاً كثيراً ما ألجأ إلى الكذب عندما أضطر بصفى مثلاً أو مخرجاً إلى التعامل مع دور أو مسرحية لا يستهوينى بصورة كافية. إننى أذكرى فى هذه الحالة، وتشل ملكاتى الإبداعية، ويصبح الأمر بحاجة إلى حافز. عندئذ أبدأ أؤكد للجميع

بأن العمل يستهوينى وأطلب فى امتناح المسرحية الجديدة. ويضطرني ذلك إلى ابتكار ما ليس فى المسرحية، وتخفف هذه الضرورة بدورها الخيال. لو كنت وحيدى لما فعلت ذلك، ولكنى سأضطر مع الآخرين، إن شئت هذا أم أبيت، إلى تبرير ما كذبت فيه قدر الإمكان، بعد ذلك، كثيرا ما أستخدم هذه الابتداعات الخاصة ذاتها كمادة فى الدور فى الإخراج وأدخلها فى المسرحية.

وسأل شيوستوف بوجل:

- إذا كان للخيال هذا الدور المهم عند الممثلين، فماذا يفعل هؤلاء المهرمون منه؟

- عليهم أن يطوروه فى أنفسهم أو يتركوا الخشبة. وإلا فسوف تجدون أنفسكم عند مخرجين يستبدلون خيالككم غير المتطور بخيالهم، وهذا يعنى أنكم توقفتكم عن الإبداع وتحولتم إلى قطعة من قطع الشطرنج على الخشبة.

أفليس من الأفضل لنا أن نطور خيالنا الخاص بنا؟

وقلت متنهدا:

- وهذا، أغلب الظن، أمر صعب للغاية!

- تتوقف المسألة على نوع الخيال! ثمة خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة، هذا النوع من الخيال يتطور فى غير حاجة إلى مجهود خاص، وسوف يعمل باستمرار فى الصحر وفى الحظم دون كلل. وثمة خيال محروم من خاصية المبادرة ولكنه وبالمقابل يلتقط بسهولة ما يوحى به إليه، ومن ثم يستأنف تطوير ما استوحاه بصورة مستقلة. ويمكن التعامل بسهولة نسبية مع هذا النوع من الخيال أيضا. ولكن إذا كان الخيال يلتقط ولا يطور ما يستوحيه عندئذ يمسى العمل أصعب. وأخيرا ثمة أناس لا يدعون ولا يلتقطون ما يعطى لهم. وإذا كان الممثل يتقبل بما يعرض عليه الناحية الشكلية الخارجية فقط، فهذه علامة تشير إلى عدم توافر الخيال الذى لا وجود للفنان بعيدا عنه.

يملك عنصر المبادرة أو لا يملك؟

يلتقط لم يطور أو لا يلتقط؟

هذه هى الأسئلة التى لا تدع لى مجالا للراحة.

وعندما ساد الصمت بعد احتساء شاي المساء، أوصدت على نفسي باب غرفتي، وجلست على الأريكة بأكبر قدر من الراحة، وأحلت نفسي بالوسائل، ثم أغلقت عيني، وبدأت أتخيل رغم التعب. ولكن منذ اللحظة الأولى صرف انتباهي دوائر ضوئية ويقع ألوان مختلفة أدخلت تظهر وتزحف في العتمة أمام عيني المغلقتين. وأطفأت المصباح معتقدا أنه هو الذي استدعى هذه الظواهر. ورحلت أبتدع.

- ماذا أتخيل؟ ولم يكن الخيال غافيا، فقد رسم لي ذوايات أشجار غابة صنوبر كبيرة كانت تهتز بشكل إيسابي موزون بسبب هبوب ريح خفيفة. كأن ذلك يحدث على السرور. ولقد خيل إلى أنني أتنسم رائحة هواء متعش. ومن مكان ما... في السكون.. كانت تنتهي أصوات تككة ساعة.

... ..

... ..

... ..

وغفوت.

فقررت وأنا أنتفض من غفوتي:

- طبعاً، لا يجوز التخيل دون مبادرة سأخلق في طائرة! فوق غابة. وهأنذا أطيّر فوقها، فوق السهول والأنهار والمدن والقرى.. فوق.. ذوايات الأشجار... إنها تهتز ببطء شديد.. تفوح رائحة هواء متعش... ورائحة الصنوبر.. تككة الساعة..

... ..

... ..

... ..

من ينبعث هذا الشخير؟ منى أنا؟! أتراني قد أغفيت؟ وهل أغفيت طويلاً؟

اختلطت الاصوات فى غرفة الطعام.. إنهم يغيرون مواضع الأثاث.. وتسلسل نور الصباح عبر الستائر.

دقت عقارب الساعة الثامنة... الميا .. د .. وة..

.. .. عام (١٩٠٠)

لقد بلغ تكدرى من الفشل الذى حالفنى فى عملية التخيل المنزلية حدا لم أتمالك معه نفسى، وكاشفت أركادى نيكولايفتش، فى حصّة اليوم، التى تجرى فى غرفة ضيوف مالوليتكوفّا، بكل ما حصل معى.

وأجابنى على ذلك قائلا:

- لم تنجح تجربتك لأنك وقعت فى جملة أخطاء. وأول هذه الأخطاء هو أنك أكرهت خيالك بدلا من أن تجتذبه. والخطأ الثانى يكمن فى أنك بدأت تخيل بلا مقود أو موجه وكيفما اتفق. فكما أنه لا يجوز أن تقوم بالفعل لمجرد فعل شيء ما (الفعل من أجل الفعل نفسه)، كذلك تماما لا يجوز أن تتخيل من أجل التخيل ذاته. وهذا ما جعل عمل الخيال عندك مفتقرا إلى المعنى وإلى المهمة الشيقة الضرورية فى أثناء الابداع أما خطؤك الثالث فيكمن فى أن تخيلاتك لم تكن فعالة نشيطة، على حين تكتسب فعالية الحياة المتخيلة عند الممثل أهمية استثنائية بالغة. يجب أن يحفز خيال الممثل ويستدعى فى البداية الفعل الداخلى ومن ثم الفعل الخارجى.

- ولكنى قمت بفعل، لأنى حلقت بخيالى فوق الغابات بسرعة كبيرة.

وسأل تورسوف:

- وعندما تكون مستلقيا فى قطار يجرى بسرعة جنونية فهل أنت تقوم بفعل؟ القاطرة أو الميكانيكى هو الذى يعمل بينما المسافر يبقى سلبيا. ولكن يختلف الأمر لو دار بينكم فى أثناء سير القطار حديث عملى أو جدل استأثر باهتمامكم، أو أنك كنت تضع تقريراً ما، عندئذ يمكن الحديث عن عمل أو فعل. كذلك الأمر فى تخليقك بالطائرة، فقد كان يعمل الملاح أما أنت فلم تقم بفعل. لو أنك قدت الطائرة بنفسك، أو أنك التفتقت بعض الصور للمنطقة. كان يمكن الحديث عن الفعالية. نحن بحاجة إلى خيال نشط وليس إلى خيال سلبى.

وسأل شوستوف مستفهما:

- وكيف نستدعي هذه الفعالية؟

- سأحدثك عن لعبة مفضلة لدى إحدى قريباتي البالغة من العمر ست سنوات. تسمى هذه اللعبة «ما عساك لو أن» وتلخص فيما يلي: تسألني الفتاة الصغيرة: ماذا تفعل؟ «فأجيب: «أشرب الشاي». وتقول «لو أن هذا لم يكن شايًا بل ريت خروع فكيف عساك تشربه؟» وأضطر إلى تذكر طعم الدواء. وعندما ألتجع في ذلك وأجئى وجهى تصخب الطفلة وتملأ العرفة كلها بالضحك. بعد ذلك كانت تطرح سؤالاً آخر: «أين تجلس؟ وأجيب: «على الكرسي» فتقول: «لو أنك كنت تجلس على موقد ساخن فماذا عساك أن تفعل؟» وأضطر إلى الجلوس في «ال» على موقد ساخن وأن أنقذ نفسي من الحروق بعد بذل مجهود خارق. وعندما ألتجع في ذلك كانت الفتاة الصغيرة تشفق على وتلوح بذراعيها الصغيرتين وتصرخ: «لا أريد أن ألعب»، أما إذا استأنفت اللعب فكان ذلك ينتهى بالدموع. فكروا أنتم أيضا بتمارين يشبه هذه اللعبة التي من شأنها أن تستدعي أفعالاً نشيطة.

وقلت ملاحظاً:

- يبدو لى أن هذه الطريقة بدائية وفضية. ليتنا نعر على طريقة أكثر رهاقة.

- لا تتعجل! سيكون لدينا متسع من الوقت أما الآن فاكتفوا بأكثر التخيلات بساطة وبداية. لا نستعجلوا فتحلقوا عالياً جداً، بل عيشوا معنا هنا على الأرض وسط ما يحيط بكم فى الواقع. وليسهم فى عملكم هذا الأثاث وهذه الأشياء التي تشعرون بها وترونها. وإليكم على سبيل المثال تمرين المجنون. فلقد أدخلنا ابتداءً الخيال إلى الحياة الواقعية التي كانت تحيط بنا آنذاك. فالغرفة التي كنا موجودين فيها، والأثاث الذي تربسنا به الباب وباختصار عالم الأشياء كله بقى - فى واقع الأمر - كما هو عليه. لقد اكتفينا بإدخال فكرة مبتدعة بصدد مجنون لا وجود له فى الحقيقة، فى حين اعتمد التمرين، فيما بقى على شئ واقعى ولم يكن معلقاً فى الهواء

لنحاول القيام بتجربة مشابهة. نحن الآن نتلقى درساً فى الصب. هذا واقع حقيقى. لتبقى الغرفة وترتيبها والدرس وجميع الطلاب ومدرسهم على الصورة والوضع اللذين تتواجد فيها الآن. وأنقل نفسي بمساعدة كلمة «لو» إلى مستوى الحياة الوهمية غير الموجودة واكتفى

الآن بتغيير الزمن فأقول: الساعة الآن ليست الثالثة نهاراً، بل الثالثة ليلاً برّروا بخیالكم هذه الحصّة المطوّلة. هذا ليس بالأمر الصعب، لنفترض أن لدينا امتحاناً في الغد ولما ننجز الشئ الكثير بعد، ولذلك تأخرنا في المسرح. وينشأ عن هذا الافتراض ظروف وهموم جديدة: فالأهل قلقون عليكم لأنكم بسبب عدم وجود هاتف لم تتمكنوا من إعلامهم بتأخير العمل. كما أن أحد الطلاب كان قد ترك أُمّية دعى إليها، وآخر يعيش بعيداً جداً عن المسرح ولا يعرف كيف سيتمكن من الوصول إلى بيته دون حافلة وهكذا دواليك. وتولد الفكرة المبتدعة التي ندخلها كثيراً من الأفكار والمشاعر والأمزجة أيضاً. وهكذا كله يؤثر على الحالة العامة التي تكسب كل ما سيحدث بعد ذلك طابعاً أساسياً. هذه إحدى الدرجات المفضية إلى المعاناة. وفي النتيجة تخلق بمساعدة هذه الابتداعات تربة مهيّدة وظروفاً مقترحة من أجل التمرين الذي يمكن أن نطوره ونطلق عليه اسم «حصّة ليلية».

ولنحاول القيام بتجربة أخرى: لندخل إلى الواقع، أى إلى هذه الغرفة وهذه الحصّة القائمة الآن كلمة «لوه» جديدة. ليبق زمن اليوم نفسه الساعة الثالثة نهاراً ولتغير زمن السنة. فالوقت ليس شتاءً، ودرجة الحرارة ليست خمس عشرة درجة تحت الصفر، بل الوقت ربيع، والجو دافئ رائع. ألا ترون أن مراجعكم قد تبدل. فأنتم الآن تبتسمون لمجرد التفكير بالزهرة التي تنتظركم خارج المدينة بعد الحصّة! قرروا ماذا تعزمون عمله. وأوجدوا تبريراً لذلك كله بواسطة الإبتداع ولسوف تحصلون على تمرين جديد لتطوير الخيال.

وإليك كلمة «لوه» أخرى: ليبق على حاله زمن اليوم والسنة. وهذه الغرفة والحصّة ولكن لننتقل من موسكو إلى القرم. أى نبدل مكان الفعل ونجعله خارج حدود هذه الغرفة. هناك حيث يقع شارع (دميزوفكا)، يوجد الآن البحر الذي سوف تسبحون فيه بعد انتهاء الحصّة. والسؤال هو كيف وجدنا أنفسنا في الجنوب؟ برّروا ذلك بما ترعّبون من الظروف المقترحة وابتداع الخيال. ربما لأننا سافرنا إلى القرم في زيارة فنية، وهناك لم نتوقف عن إجراء الحصص الدراسية المنتظمة. برّروا اللحظات المختلفة من لحظات هذه الحياة الوهمية بما يتلاءم وكلمات «لوه» التي أدخلتموها، ولسوف تحصلون على عدد جديد من الدوافع من أجل تمارين الخيال.

وأدخل كلمة «لوه» أخرى وأنقل نفسي وإياكم إلى الشمال الأقصى في الوقت الذي تكون الأيام كلها نهاراً. كيف نبرر هذا الانتقال؟ نبرره بالوصول إلى هناك للتصوير السينمائي مثلاً. وهذا يتطلب من الممثل بساطة وسمة حياتية مرهفة لأن أقل زيف سوف

يفسد الشريط، فينما لا أجد أحدا منكم بمنأى عن التصنع وهذا يضطرنى إلى الاهتمام بحرصكم الدراسية. وبعد أن تقبلوا الفكرة المبتدعة بمساعدة كلمة «لو» وتؤمنوا بها أسألوا أنفسهم: «ماذا عسأ أن أفعل فى الظروف المعطاة؟» ويجابيتكم عن هذا السؤال تنبهون الخيال وتحفظونه إلى العمل.

- والآن، سنجعل «الظروف المقترحة» كلها مختصرة فى تمريننا الجديد، ولن نبقى من الحياة الواقعية سوى هذه الغرفة، ومع ذلك سوف نغير من معالمها تغييرا قويا بوساطة الخيال. لنفترض أننا جميعا أعضاء بعثة علمية، وأتأنا نتوجه مستقلين طائرة فى طريق طويل. وفى أثناء تخليقنا فوق أدغال كثيفة صعبة الاجتياز تقع الكارثة: يتوقف المحرك عن العمل وتضطر الطائرة إلى الهبوط فى سهل جبلى. لابد من إصلاح الطائرة، وهذا العمل يؤخر البعثة زمنا طويلا. لحسن الحظ أنه مازالت توجد أخيرة من المؤن بيد أنها ليست بهذه الوفرة. لذا لابد من الحصول على الأرزاق بالصيد، كما ينبغى. بالإضافة إلى ذلك، إقامة مسكن ماء، وتنظيم إعداد الطعام والحراسة تحسبا من هجوم الغرباء واثقراض الوحوش.

وهكذا تنشأ فى الخيال حياة مليئة بالقلق والأخطار وتتطلب كل لحظة من لحظاتها أفعالا ضرورية وهادفة يتم تحديدها فى الخيال بصورة منطقية ومتربطة. ويجب الإيمان بضرورة هذه الأفعال والأفان التخيالات ستفقد معناها وجاذبيتها.

على أن إبداع الفنان ليس فى عمل الخيال عملا داخليا وحسب، بل فى تجسيد التخيالات الإبداعية تجسيدا خارجيا أيضا. لذلك، حولوا التخيلى إلى واقع، وأدوا لى مشهدا من حياة أعضاء البعثة العلمية.

وسألنا فى حيرة:

- أين؟ هنا؟ فى وضع غرفة الموليتوكوفا ذاتها؟

- وأين تريدون أن نقوم بذلك؟ طبعاً لن نقوم ببناء ديكور خاص! لاسيما أنه لدينا من أجل هذه الحالة فنان ديكور خاص فى استطاعته أن ينفذ خلال ثانية واحدة مختلف المطالب دون مقابل. لن يكلفه شيئا أن يحول بلمح البصر غرفة الضيوف إلى دهليز أو صالة أو إلى أى شئ يخطر ببالها. هذا الفنان هو خيالنا نحن. لنطلب منه ونقرر ماذا عسانا أن نفعل بعد هبوط الطائرة لو أن هذه الشقة كانت سهلا جبليا وهذه الطاولة صخرة كبيرة،

وهذا المصباح ذو الغطاء نباتا استوائيا، وهذه الشرايا مع الزجاجات غصنا مشعرا، والموقد الحائطي فرنا مهجورا.

وأبدى فيونتسوف اهتمامه:

- والدهليز، ماذا سيكون؟

- شعبا من الشعاب.

فقال الشاب فرحا وقد احتاجت مشاعره:

- هكنا إذن، حسنا، وغرفة الطعام؟

- كهنا كان يعيش فيه - أغلب الظن - أناس بدائيون.

- والصال؟

- إنها مساحة مفتوحة ذات أفق واسع ومنظر ساحر. انظروا إلى الجدران ذات اللون الكاشف. إنها تعطي توها بأنها فضاء. ولسوف يكون بالإمكان الصعود إلى الطائرة من هذه الساحة.

ولم يهدأ فيونتسوف واستأنف فى طرح أسئلته:

- وصال المتفرجين؟

- إنها هامة لأقرار لها. لا يمكن توقع هجوم الوحوش والغرباء من هناك، تماما مثلما هو الأمر من جانب الشرفة، أى البحر، ولذلك يجب وضع الحراسة بالقرب من أبواب الدهليز الذى يصور الشعب.

- وماذا تصور غرفة الضيوف؟

- يجب أن تخصص لإصلاح الطائرة.

- وأين الطائرة؟

وأشار توريسوف إلى الأريكة:

- هذه هى. المقعد مكان جلوس المسافرين وسجف النوافذ الأجنحة. أنشروها أكثر والطاولة هى المحرك. يجب فحصه قبل كل شئ. لأن العطل فى المحرك نفسه. ليستفسر أعضاء البعثة الآخرون عن المبيت. وهذا غطاء للنوم.

.. أين؟

.. غطاء الطاولة.

ثم أشار أركادى نيكولايفتش إلى كتب سميكة متناثرة على منضدة الكتب، وإلى إناء زهور ضخمة وقال:

.. هاكم معلمات وبرميل خمر صغير. تفحصوا الغرفة بانتباه أكبر ولسوف تعثرون على أدوات وأشياء ضرورية لكم فى بيتكم الجديدة

واحتدم العمل وبدأنا على الفور حياة البعثة العلمية القاسية المتوقفة فى الجبال فى غرف الضيوف المريحة. ولقد اهتمنا فى هذه الحياة وتكيفنا معها.

لا يمكن القول إنى آمنت بالتحول، بيد أنى ببساطة لم ألاحظ ما كان ينبئ عدم رؤيته. بل لم يكن لدى الوقت للملاحظة ذلك، فقد كنا منهمكين بالعمل، ولقد تم حجب عدم صدق الابتذاع بصدق مشاعرنا وفعلنا الفيزيولوجى والإيمان بهما.

وقال أركادى نيكولايفتش بعد أن أدبنا التجربة المصطاة بنجاح كاف:

.. لقد دخل الخيال فى الواقع الحقيقى بصورة أقوى فى هذا الأتود: فلقد حشرنا فكرة الكارثة فى عالم المنطقة الجبلية المبتدعة فى غرفة الضيوف. وهنا مثال من الأمثلة التى لا تحصى على كيفية إعادة رسم عالم الأشياء بالنسبة لنا داخلها بمساعدة الخيال.

لا ضرورة لإبعاد هذا العالم، بل على العكس من ذلك، يجب إدخاله فى الحياة المتخيلة التى نخلقها.

سوف نقوم بهذه العملية دائما فى تدريباتنا المغلفة. وبالفعل، نحن نبني من كراسى الخيزران كل ما يستطيع خيال المؤلف والمخرج ابتداعه: منازل وساحات وسفنا وغابات. ونحن إذ نفعل ذلك لا نؤمن بأن كراسى الخيزران هى أشجار أو صخور فى حقيقة الأمر، بل نؤمن بحقيقة علاقتنا بالأشياء فيما لو كانت أشجارا أو صخورا.

ابتدأت الحصة اليوم بمقدمة قصيرة، قال أركادى نيكولا يفتش:

- لقد ارتبطت تماريننا في تطوير الخيال حتى الآن، سواء على نطاق واسع أو ضيق، إما بعالم الأشياء المحيطة بنا (غرفة، موقد، باب) أو بالفعل الحقيقي الحياتي (حسنتا).

سوف أخرج الآن بالعمل من نطاق عالم الأشياء المحيطة بهم إلى مجال الخيال، وسيكون فعلنا نشطا أيضا، ولكن في الخيال وحسب. لتنفصل عن المكان الحالي وعن الزمن ولنتنقل إلى وضع آخر نعرفه جيدا. وسنقوم بالأفعال كما توحى لنا الفكرة المبتدعة. ونوجه أركادى نيكولا يفتش نحوي قائلا:

- قرر، ما هو المكان الذي تريد الانتقال إليه في خيالك. أين سنفعل ومتى؟
فقلت:

- في حجرتي مساء.

واستحسن أركادى نيكولا يفتش اختياري قائلا:

- رائع. لا أعرف كيف سيكون الأمر بالنسبة لك. ولكن إذا كان لي أن أوجد في حجرتي، فسيكون من الضروري أن أصعد السلم في خيالي أولا، ومن ثم أقرع الجرس عند باب المدخل. باختصار. أن أنفذ عددا من الأفعال المنطقية المترابطة. فكر في أكرة الباب، كيف يفتح الباب؟ وكيف تدخل غرفتك؟ ماذا ترى أمامك؟

- أرى أمامي خزانة ومفصلة...

- وإلى يسارك؟

- أريكة ومنضدة...

- حاول أن تتمشى في الغرفة وأن تقضى فيها بعض الوقت. ما الذي جعل علام الامتعاض تظهر على وجهك؟

- لقد وجدت خطايا على المنضدة وتذكرت أنني لم أجب عليه فشعرت بالخجل.

- حسن! يبدو أنك الآن تستطيع القول: «أنا موجود في غرضي»

وسأل الطلاب:

- وماذا تعني بذلك؟

- «أنا موجود» تعني في لغتنا أننا وضعنا أنفسنا في مركز الظروف المبتدعة وأننا لشعر بتواجدنا فيها. نحن موجودون في صميم الحياة المتخيلة، في عالم الأشياء المتخيلة. ونبدأ بالفعل انطلاقاً من اسمنا الخاص وعلى مسؤوليتنا الخاصة. والآن، قل لي ماذا نريد أن نفعل؟

- هنا يتعلق بالوقت الآن.

- جواب منطقي. لتتفق على أن الساعة الآن هي الحادية عشرة ليلاً.

- فقلت ملاحظاً:

- إنه وقت يسود فيه الهدوء.

وقال توريسوف مشجعاً:

- وماذا كنت ترغب أن تفعل في هذا الهدوء؟

- التأكد من أنني ممثل تراجميدى لأكوميدي.

- من المؤسف أنك تريد أن تهدر وقتك سدى. ولكن كيف ستأكد؟

- سوف أقوم بأداء أحد الأدوار التراجيدية.

- وما هو هذا الدور؟ (عطيل)؟

- أوه. كلا. لم يمد العمل في دور (عطيل) ممكناً في غرفتي، فكل ركن فيها يدفع إلى تكرار ما قممت به من قبله سابقاً عدداً كبيراً من المرات.

- ماذا ستؤدى إذن؟

ولم أحر جواباً، فأنا لم أكن قد وجدت حلاً لهذه المسألة.

- ماذا تفعل الآن؟

- أفحص الغرفة عسى أن يوحى إلى شيء ما فيها بموضع شيق للإبداع.. هائلًا مثلاً،
أذكر أن وراء الخزنة توجد زاوية معتمة. أعني أنها ليست معتمة في حد ذاتها إنما تبدو
كذلك في ظل الإنارة المسائية. هناك عتاف بدلا من المشجب يفرى بأن يشق المرء
نفسه. فلو أتى كنت أريد الانتحار في الواقع فماذا عساي أن أفعل الآن؟

- ماذا عسالك أن تفعل بالتحديد؟

- لا اضطرت، بالطبع، إلى البحث عن حبل أو حزام، وهذا ما يجعلني أفتش بين الأشياء
على الرفوف وفي الصناديق..

- وهل وجدت شيئا؟

- نعم.. ولكن يبدو أن العتاف مثبت في مكان منخفض جدا. وهذا سيجعل قدمي
تلامسان الأرض.

- لا، هذا غير مرجح. ابحث عن عتاف آخر.

- لا يوجد.

- ما دام الأمر على هذه الصورة، أفليس من الأفضل أن تبقى حيا!

وقلت معترفا:

- لا أعرف، لقد ضعت ونضب خيالي.

لأن الفكرة المبتدعة ذاتها غير منطقية. فكل شيء في الطبيعة مترابط ومنطقي (ما
عدا بعض الاستثناءات) ولابداع الخيال يجب أن يكون كذلك أيضا. من البهيمى أن يحرن
خيالك عندما تطلب إليه السير إلى نتيجة خرقاء دون مقدمات منطقية. ومع ذلك فإن تجربة
تحليل عملية الانتحار التي قمت بها قد حققت ما ينتظر منها: فلقد عرضت لك بصورة
واضحة شكلا جديدا من أشكال التحليل.

إن خيال الفنان في أثناء هذا العمل ينفصل عن العالم الواقعي المحيط به (وهو هذه
الغرفة في الحالة الراهنة) وينتقل ذهنيا إلى عالم متخيل (أى شقتك). في هذا الوضع كل
شيء معروف بالنسبة لك لأنك أخذت مادة التحليل من نظام حياتك اليومية. ولقد جعل

ذلك من عملية البحث التى تقوم بها ذاكرتك عملا سهلا. ولكن كيف تكون الحال عندما تتعامل فى تخيلك مع حياة مجهولة؟ إن هذا الظرف يخلق شكلا جديدا من أشكال عمل الخيال.

ولكى تفهم هذا الشكل لتنفصل من جديد عن الواقع المحيط بنا، ولنتنقل ذهنيا إلى ظروف مجهولة، غير موجودة الآن، ولكن يمكن أن تتواجد فى الحياة الواقعية. مثلا: من المستبعد أن يكون أحد الحاضرين هنا قد قام برحلة حول العالم. ولكن ذلك أمر ممكن سواء فى الواقع أو فى الخيال. ويجب أن ننفذ هذه التخيلات ليس «كيفية اتفق» أو «بصفة عامة» أو «بصورة تقريبية» (فهذه الـ «كيفية اتفق» و«الصفة العامة» و«الصورة التقريبية» أمور لا يسمح بها فى الفن)، بل بكل ما يميز العمل الكبير من تفصيلات دقيقة.

طبعاً، سوف تضطرون فى أثناء الطريق إلى التعامل مع ظروف متنوعة للغاية، مع بيئة بلاد وشعوب وعادات غريبة عنكم. ومن المستبعد أن تعيشوا فى ذاكرتكم على كل ما تحتاجونه من مادة. لهذا سوف تضطرون إلى اغتراف ذلك من الكتب واللوحات والصور وغير ذلك من المصادر التى تقدم معرفة ما أو تصورا من شأنه أن يعكس انطباعات أناس آخرين. ولسوف تبيّنون من هذه المعلومات الأماكن التى ستضطرون لزيارتها فى أى وقت من أوقات السنة أو الشهر تحديداً، الأماكن التى ستضطرون إلى السفر فيها على ظهر الباشرة، وأين ستضطرون إلى التوقف وفى أية مدن. ولسوف تزودكم تلك المصادر بمعلومات عن ظروف كل بلد من البلدان، وعن عاداته، وغير ذلك من المعلومات الضرورية. أما ما تبقى وما ينقص لاستكمال هذه الرحلة الذهنية حول العالم فسيخلقه الخيال. ومن شأن جميع هذه المعطيات المهمة أن تجعل العمل مبرراً، وليس دونما أساس كما يكون عليه التخيّل «بصفة عامة» الذى يقود الممثل عادة إلى التكلّف والصنعة. وفى استطاعتنا بعد هذا العمل التحضيرى الكبير أن نضع خطة للسير ونركب الطريق. والمهم ألا ننسى طوال الوقت أن نبقى على اتصال وثيق بالمنطق والترابط. ولسوف يساعدنا ذلك على تقريب الحلم القلق غير الثابت من الواقع الثابت والوطيد.

وننتقل إلى شكل جديد من التخيّل وهو تلك الحالة التى تضى فيها الطبيعة على الخيال إمكانات أكبر من إمكانات الواقع الحقيقى، عندما يرسم الخيال مالا يمكن تواجده فى الحياة الواقعية. وإليكُم مثالا على ذلك: فنحن نستطيع فى الحلم الانتقال إلى

كواكب أخرى واختلاف الحيوانات الأسطورية. وفي استطاعتنا أيضا أن نتعارك مع وحوش خيالية وأن نتنصر عليها أيضا.

كما يمكننا أن ننزل إلى قاع البحر وأن نتزوج من ملكة مائية. لنحاول أن نفعل ذلك في الواقع. من المستبعد أن نتجح في العثور على مادة جاهزة من أجل هذه التخيلات.

فالمعلم والأدب والرسم والقصص لا تعطينا إلا مجرد تلميحات وحوافز ونقاط انطلاق للقيام بمثل هذه الرحلات الذهنية في عوالم المستحيل. لذلك فإن العبء الأكبر في هذه التخيلات يقع على عاتق (الفانتازيا). وفي هذه الحالة نحتاج أكثر ما نحتاج إلى تلك الوسائل التي تقرب الشيء الأسطوري من الواقع، وكما قلنا سابقا يحل المنطق والترابط في هذا العمل أحد الأماكن الرئيسية. فهما يساعدان على تقرب الشيء المستحيل من المحتمل. وهذا يتطلب منا أن نكون منطقيين ومتراطين لدى خلق الشيء الأسطوري.

وأردف أركادى نيكولا يفتش قائلا بعد لحظة تأمل قصيرة:

- والآن، أريد أن أشرح لكم كيف يمكن استخدام التمارين (الأنودات) التي قمتم بها سابقا في تكوينات وتوحيات مختلفة. ففي استطاعتكم، مثلا، أن تقولوا لأنفسكم: «هيا لأرى كيف يجرى زملائي الطلبة بقيادة أركادى نيكولا يفتش وايغان بلاتونوفيتش حصصهم الدراسية في القرم أو في الشمال الأقصى. هيا لأرى كيف يقومون ببحثهم وهم في الطائرة. «في أثناء ذلك تنتحون جانبا وتراقبون في الخيال كيف يشوى رفاقكم تحت شمس القرم أو يتجمعون في الشمال. كيف يقومون بإصلاح الطائرة المعطوبة في السهل الجبلي أو يتهياون للدفاع عن أنفسهم من هجمات الوحوش في هذه الحالة سوف تعتبرون متفرجين عاديين على ما يرسمه لكم خيالكم، ولا تلعبون أى دور في هذه الحياة المتخيلة.

ولكن هؤلاء أنتم ترغبون في أن تسهموا بأنفسكم في البعثة المتخيلة أو في الحصص التي انتقلت إلى شاطئ القرم الجنوبي. ولذلك تخاطبون أنفسكم «كيف نبدو يا ترى في جميع هذ الأوضاع؟» وتنتحون جانبا مرة أخرى لثروا رفاقكم الطلبة وأنتم بينهم متواجدين في حصة القرم أو في البعثة. إنكم، في هذه المرة، أيضا تعتبرون متفرجين سلبيين في حلمكم، ومتفرجين على أنفسكم.

ولكن هأنتم فى نهاية المطاف ستمتم من كونكم مجرد متفرجين على أنفسكم وترغبون فى أن تفعلوا شيئا. ومن أجل ذلك تنقلون أنفسكم إلى حلمكم، وتبدعون الدراسة فى القمر أو فى الشمال، ومن ثم تصلحون الطائرة أو تقومون على حراسة المعسكر. ليس فى استطاعتكم الآن، بوضعكم شخصيات فاعلة فى الحياة المتخيلة، أن تراقبوا أنفسكم، بل سترون ما يحيط بكم، وتستجيبون داخليا لكل ما يجرى حولكم بوصفكم شركاء فى هذه الحياة. فى هذه اللحظة من تخيلاتكم تخلقون فى داخلكم تلك الحالة التى نطلق عليها «حالة أنا موجود» أو «حالة التواجد».

... .. عام (..) ١٩

فى بداية حصة اليوم سأل أركادى نيكولا يفتش شوستوف:

- اصنع إلى ذات نفسك وقل ما الذى يجرى فى داخلك عندما تفكر بالحصص الدراسية فى القمر، كما كنا نفكر فى الحصة الأخيرة؟
وفكر باشا:

ما الذى يجرى فى داخلى؟ إنى أتصور - لسبب ما - غرفة صغيرة، رديئة فى أحد الفنادق. النافذة مفتوحة على البحر، والمكان ضيق، وعدد كبير من الطلاب فى الغرفة، وأحدنا يقوم بتمارين على تطوير الخيال.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش بالسؤال نحو ديمكوف:

- وما الذى يجرى فى داخلك عندما تفكرين فى مجموعة الطلاب ذاتها، وقد انتقلت بقوة الخيال إلى الشمال الأقصى؟

- إنى أتصور جبالا جليدية وخيمة. وجميعنا غاطس فى ملابس من الفرو...
وقال تورسوف مستخلصا:

- يكفى أن أحدد موضوعا للتخيل حتى تتراءى لكم بوساطة بصركم الداخلى صور مرئية. إننا نسهمها فى لغتنا التمثيلية الدارجة مرثيات البصر الداخلى.

فعمدا نتخيل أمورا واقعية أو غير واقعية، أو عندما نحلم، فهذا يعنى انطلاقا من إحساسنا الحاص أننا ننظر ونرى ما نفكر به ببصرنا الداخلى قبل كل شيء.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوى قائلا:

- ماذا جرى فى داخلك عندما قررت أن تشنق نفسك فى الخيال فى الزاوية المظلمة من غرفتك؟

عندما رأيت فى خيالى الرصع المألوف، اتبعثت فى داخلى من جديد الشكوك التى أعرفها معرفة جيدة، والتى اعتدت عليها فى أثناء وحدتى. وبعد أن شعرت بالسأم الممض ورغبت فى التخلص من الشكوك التى كانت تحفز فى نفسى. وبدافع من عدم الصبر وضعف قوة الطبع رحت أبحث عن مخرج فى الانتحار.

كنت أشرح ذلك مع بعض الاضطراب فصاغ أركادى نيكولا يفتش ذلك بقوله:

- فإذا كان بكفى أن ترى بيصرك الداخلى الوضع المألوف، وأن تشعر بالجو فى هذا الوضع حتى تنتعش فى داخلك على الفور أفكار مألوفة ومرتبطة بمكان الفعل. فلقد تولد من الأفكار شعور ومعاناة، وتبعهما دوافع داخلية إلى الفعل.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إلى الطلبة قائلا:

- وماذا ترون بيصركم الداخلى عندما تتذكرون تمرين المجنون؟

وقال شوستوف:

- أرى شقة مالوليتكوفا وكثيرا من الشباب. ثمة رقص فى الصالة وعشاء فى غرفة الطعام. الجو مضىء ودافئ ومرح! أما هناك، على السلم عند باب المدخل فيقف شخص ضخم الجثة، منهك القوى، ذو لحية شعشاء ويتنعل خفا مما يلبس عادة فى المشافى ويرتدى معطفا طويلا. إنه متجمد من البرد وجائع.

وسأل أركادى نيكولا يفتش شوستوف الذى صمت فجأة:

- وهل أنت ترى بداية (الأوتو) فقط؟

- لا، إنى أرى فى مخيلتى أيضا الخزانة التى حملناها من أجل تربية الباب. كما أتى أنذكر كيف تحدثت فى الخيال بالهاتف مع المستشفى الذى هرب منه المجنون.

- وماذا ترى أيضا؟

أقول الحق، لا شىء أكثر.

- ليس هذا حسنا! فأنت بهذه الذخيرة الصغيرة المجترقة من الرؤى لن تخلق رثلا متواصلا منها من أجل (الأثود) كله. ما العمل إذن؟

واقترح بانثاء:

- يجب أن نبتكر ما ينقصنا، أن نكمل تأليفه.

- أجل، بالضبط، أن نكمل تأليفه! هذا ما ينبغي عمله في تلك الحالات التي لا يكمل فيها كل من المؤلف أو المخرج أو غيرهما من مبدعى العرض القول في كل ما هو ضروري للفنان المبدع.

ولنحس بحاجة، أولا، إلى خط متواصل من الظروف المقترحة التي تجرى فيها حياة الناس في (الأثود)، وثانيا، أكرر، نحن بحاجة إلى رتل متواصل من المراتب المرتبطة بهذه الظروف المقترحة. وهذا معنى باختصار أننا بحاجة إلى خط متواصل من الظروف المقترحة المصورة لا البسيطة (المجردة). ولذلك تذكرنا جيدا وعلى الدوام أنه يجب على الفنان أن يرى في كل لحظة من لحظات تواجده على خشبة، وفي كل لحظة من لحظات تطور المسرحية وتطور فعلها تطورا خارجيا أو داخليا، أما ما يحدث خارجه على خشبة (أى الظروف المقترحة الخارجية التي يخلقها المخرج وفنان الديكور وغيرهما من مبدعى العرض) أو ما يجرى في داخل الفنان نفسه، في خياله، أى تلك المراتب التي تصور ظروف الحياة المقترحة. ويتشكل من جميع هذه اللحظات تارة داخلنا وأخرى خارجنا رتل متواصل لا نهائي من المراتب الداخلية والخارجية بما يشبه الشرط السيمفوني الذي يمتد طوال فترة الإبداع دون توقف عاكسا على شاشة رؤيتنا الداخلية ظروف الدور المقترحة المصورة حيث يعيش فيها على خشبة الفنان الذي يقوم بأداء دوره انطلاقا من اسمه الخاص وعلى مسئوليته الخاصة.

هذه الرؤية تخلق في داخلنا مزاجا مناسباً وهذا المزاج يؤثر في روحكم ويستدعي معاناة ملائمة.

ولسوف يقيمكم شرط الرؤى الداخلية المتواصل في حدود حياة المسرحية ويوجه إبداعكم بصورة دائمة وصحيحة.

وبصدد الرؤى الداخلية، ترى، هل صحيح أننا نحس بها في داخل أنفسنا؟ نحن نملك القدرة على رؤية ما ليس له وجود في حقيقة الأمر وما تتصوره فقط. وليس من الصعب أن

تأكد من قدرتنا هذه. خذوا مثالا على ذلك هذه النجفة. إنها موجودة خارج ذاتي. فهي موجودة وتتواجد في العالم المادي. وهأنذا أنظر إليها وأشعر بأنني أطلق نحوها «ملامس عيني» اذا صح التعبير. ولكن هأنذا أبعد بصري عن النجفة، وأغلق عيني رغبة مني في رؤيتها من جديد في خيالي عن طريق التذكر. من أجل تحقيق ذلك لابد أن نسحب إلى وراء ملامس أعيننا، وأن توجهها من الداخل ليس نحو موضوع واقعي، بل إلى شاشة بصيرنا الداخلي «الوهمية» كما نسميها في لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولكن أين توجد هذه الشاشة، أو بالأصح، أين أحس بها داخل نفسي أم خارجها؟

إنها توجد، حسب حالة الإحساس لدى، في مكان ما خارج نفسي، في الفراغ الذي ينتصب أمامي. إن الشريط السينمائي نفسه يبدو كأنه يمر في داخلي، أما انعكاس هذا الشريط فأراه خارج نفسي.

وحتى يكون كلامي مفهوما حتى النهاية سأحدث عن الشيء نفسه بكلمات أخرى. نشأ صور الرؤى في داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا. وبعد ذلك يبدو كأنها تنتقل ذهنيا إلى خارجنا كي نشاهدها. ولكننا ننظر إلى هذه المواضيع للتخيلة من الداخل ليس بأعين خارجية بل بأعين داخلية إذا صح التعبير (بالبصر الداخلي).

ويحدث الشيء نفسه في مجال السمع: فنحن نسمع الأصوات المتخيلة ليس بأذن خارجية بل بأذن داخلية، بيد أننا نحس هذه الأصوات في أغلب الأحيان خارج أنفسنا وليس داخلها.

وسأقول الآن ما قلته ولكنني سوف أقلب الجملة: على الرغم من أن المواضيع والصور المتخيلة ترسم لنا خارج أنفسنا، بيد أنها تنشأ بصورة تمهيدية داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا. ولنتحقق من هذا كله بالمثل:

ونوجه أركادي نيكولا يفتش نحوي وقال:

- نازفانوف! هل تذكر المحاضرة التي ألقيتها في مدينة...؟ هل ترى الآن تلك المنصة التي جلسنا عليها معا؟ هل تشر الآن بهذه الصور البصرية داخل نفسك أم خارجها؟

وأجبت دون تردد:

- أشعر بها خارج نفسي كما كان عليه الأمر آنذاك فى الواقع.

- وكيف تنظر الآن إلى المنصة المتخيلة. بأعين داخلية أم خارجية؟

- داخلية.

- بمثل هذا التحفظ فقط والشروحات يمكننا أن نقبل بمصطلح «البصر الداخلى».

وقلت مدعوراً:

- معنى أنه علينا أن نخلق رؤى لكل لحظة من لحظات المسرحية! إن هذا ليهبط على الرعب بتعقيد وصعوبته!

- «بتعقيد وصعوبته»؟

وفجأة اقترح على أركادى نيكولا يغتش قائلاً:

- عقاباً لك على هذه الكلمات أطلب منك أن تحمل نفسك مشقة أن تحكى قصة حياتك كلها منذ اللحظة التى تذكر فيها نفسك.

وابتدأت:

- كان والدى يقول: «نتذكر طفولتنا عشرات السنين، وتذكر شبابتنا سنوات وتذكر سنوات نضوجنا شهوراً، أما شيخوختنا فتذكرها أسابيع معدودة».

وأنا أحس حياتى الماضية بالطريقة ذاتها، بالإضافة إلى ذلك، أرى كثيراً مما انطبع فى ذاكرتى بجميع تفاصيله الدقيقة، مثلاً اللحظات الأولى التى تبدأ منها ذكريات حياتى ومنها الأرجوحة فى الحديقة. لقد أربعنى أتملك. كذلك أرى كثيراً من مشاهد حياة الطفولة بجلاء، فى غرفة أُمى، وعند المربية، وفى الفناء، وفى الشارع.

ولقد انطبعتم المرحلة الجديدة - سنوات الفتوة - فى داخلى بجلاء خاص لأنها توافقت مع دخولى للمدرسة - وتصوري للرؤى، منذ هذه اللحظة، أجزاء أقصر من الحياة ولكنها، بالمقابل، أكثر عدداً. وهكذا يتعد من الحاضر رتل طويل جداً من المراحل الكبيرة والمشاهد المعينة ويغوص فى أعماق الماضى.

- وهل تراه ؟

- ماذا ؟

- الرتل المتواصل الذى يتألف من مراحل ومشاهد تمتد عبر ماضيك كله.

واعترفت قائلاً

- أراه، ولكن من بعض الانقطاعات.

وهتف أركادى نيكولا يفتش منتصراً:

- ها قد سمعتم ! لقد خلق نازفانوف شريطاً سينمائياً لحياة كلها فى بضع دقائق، ولا يستطيع أن يقوم بالشئ نفسه فى حياة الدور من أجل ثلاث ساعات وحسب لابد منها للتعبير عنها فى العرض !

- وهل تذكرت أنا الحياة كلها ؟ لقد تذكرت بعض لحظاتها فقط !

- لقد عشت الحياة كلها وبقي لك منها ذكريات عن لحظاتها الأكثر أهمية. عشت حياة الدور كلها، ولربق أيضاً بعض لحظاتها المرحلية الأكثر جوهرية. لماذا تعتبر ذلك فى غاية الصعوبة ؟

- لأن الحياة الواقعية تخلق شريط الرؤى السينمائى بطريقة طبيعية، أما فى حياة الدور المتخيلة فعلى الفنان أن يفعل ذلك بنفسه. وهذا أمر على قدر كبير من الصعوبة والتعقيد ! سوف تقتنع بسرعة أن هذا العمل فى الواقع ليس بالتعقيد الذى تتصوره، ولكنى إذا ما اقترحت عليكم أن ترسموا خطأ متواصلاً ليس من رؤى البصر الداخلى، بل من مشاعركم ومعاناتكم الروحية. فإن مثل هذا العمل سوف يبدو ليس «معقداً» و«صعباً» وحسب، بل مستحيلاً أيضاً.

واستمهم الطلاب :

- لماذا ؟

- لأن مشاعرنا ومعاناتنا متملصة وجامحة ومتبدلة ولا تخضع، كما نقول فى لغتنا التمثيلية الدارجة «لعملية التثبيت». أما البصر فأكثر تجاوباً وصوره أكثر حرية وتتطبع فى ذاكرتنا البصرية بمرسوخ أكبر، وتتبعث فى تصوراتنا من جديد.

زد على ذلك، فإن الصور البصرية، رغم شفافيتها، واقعية ولملموسة ومادية، فى أفعالنا (إذا أمكن التعبير هكذا عن الخيال) أكثر من تصوراتنا عن المشاعر التى توحى بها ذاكرتنا الانفعالية بصورة غير واضحة. فلتقدم لنا العون اذن الرؤى البصرية الأكثر طواعية على بحث المشاعر الروحية المتصلة، وعلى تثبيت هذه المشاعر. ليوصل شرط الرؤى السينمائية المزججة المناسبة للمشاهدة للمسرحية فى داخلكم دائما. ولتستدع هذه الأمزجة، إذ نكتشفنا المعاناة والدوافع والطموحات والأفعال الملائمة.

ثم اختتم أركادى نيكولا بفنش كلامه قائلا:

لذلك نحن بحاجة فى كل دور إلى ظروف مقترحة مصورة لا مجردة (بسيطة).

وأردت أن أستكمل كلامى فقلت:

- معنى اذا خلقت داخل نفسى شرط رؤى سينمائية من أجل لحظات حياة (عطيل) كلها، وعرضت هذا الشرط على شاشة بصرى الداخلى...

وتابع أركادى نيكولا بفنش:

- وإذا كانت الصور التى خلقتها تعكس الظروف المقترحة وكلمة «لوه السحرية»، وإذا كانت هذه الأخيرة تستدعى لديك أمزجة ومشاعر مشابهة لما فى الدور من أمزجة ومشاعر. فأنت، أغلب الظن، سوف تستثار كل مرة بتأثير رؤاك، وتعاين مشاعر (عطيل) بصورة صحيحة لدى كل عرض داخلى تشاهد فيه هذا الشرط السينمائي.

وقلت دون أن أسلم موافقى:

- ليس من الصعب عرض هذا الشرط عندما يتم صنعه. فالمسألة كلها تكمن فى كيفية هذا الصنع.

سوف نتحدث حول ذلك فى المرة القادمة.

قال هذا أركادى نيكولا بفنش وهو ينهض ويخرج من الصف.

... .. عام (...) ١٩

اقترح أركادى نيكولا بفنش قائلا:

- هيا نتخيل، وتصنع أفلاما سينمائية!

وسأل الطلاب:

- وماذا نتخيل؟

- سأختار موضوعا غير فعال عن قصد. لأن الموضوع الفعال يستطيع أن يوقظ الفعالية تلقائيا دون مساعدة تمهيدية من عملية التخيل. وبالعكس، إذ يحتاج الموضوع قليل الفعالية إلى عمل خيال تخضيري مضاعف. إن ما يهمنى فى الوقت الحاضر التحضير للفعالية لا الفعالية فى حد ذاتها. لهذا سأتناول موضوعا ضعيف الفعالية وأقترح عليكم أن تمشوا حياة شجرة ضربت جذورها عميقا فى الأرض.

وقرر شوستوف:

- رائع! أنا شجرة بلوط عمرها مائة سنة! وعلى فكرة، رغم أنى قلت هذا ولكنى لا أؤمن بإمكانية حنوته.

وساعده تورسوف:

- فى هذه الحالة قل لنفسك: أنا هو أنا، ولكن ماعساى أن أفعل لو أنى كنت شجرة بلوط وتكونت من حولى وفى داخلى ظروف معينة؟

وقال شوستوف مرتابا:

- ولكن، كيف يمكن أن تفعل فى حالة انعدام الفعل، عندما تقف دون حراك فى مكان واحد؟

- نعم. أنت لا تستطيع، بالطبع، أن تنتقل من مكان لآخر، أو أن تمشى. ولكن ثمة أفعال أخرى غير ذلك. ولكنى استدعى هذه الأفعال يجب أن تقر، قبل كل شيء، أين أنت؟ فى غابة، أم بين المروج، أم فى قمة الجبل؟ اختر ما يعمل على إثارتك أكثر من غيره.

وتراعى لشوستوف أنه شجرة بلوط ضخمة فى مرتفع قريبا من جبال الألب. وإلى يساره كان يبرز فى المدى البعيد أحد القصور فى حين كان الفضاء شديد الانساع فيما حوله. فى الأفق كانت تلوح سهول ثلجية تتلألأ بلون الفضة، وأمامها تنتشر كتيبان لا نهاية لها كانت تبدو من أعلى مثل أمواج البحر. ولقد تناثرت هنا وهناك بعض القرى الصغيرة.

- والآن، قل لى ماذا ترى عن كتب؟

- أرى فوق رأسى قبة كثيفة من أوراق الشجر تصدر حفيفا قويا عند تمايل الأغصان.

- أغلب الظن أن ربحا قوية تهب عندك هناك فى الأعلى.

- وأرى بين أغصانى بعض أعشاش الطيور.

- هذا يسلك فى وحدتك.

- لا، فما أقل الخير فى ذلك، إذ ليس أصعب من التعايش مع هذه الطيور، إنها شذت ضجة كبيرة بأجحتها، وتطرق بمنابرها على جذعى، وأحيانا تتشاجر وتتعارك، وهذا يثر أعصابى... هنا بالقرب منى ساقية. إنها أفضل صديق ونديم لى. وهى تنقلنى أيضا من الجفاف...

واستأنف شوستوف تخيلاته. ولقد جعله أركادى نيكولا يفتش يكمل رسم جميع تفاصيل الحياة التى تخيلها. بعد ذلك، توجه أركادى نيكولا يفتش نحو بوشين. الذى اختار، دون أن يلجأ إلى مساعدة كبيرة من الخيال، شيئا عاديا ومعروفا جدا مما ينتمى فى الذكريات بسهولة. وهنا دل على ضعف تطور الخيال عنده. لقد اختار لنفسه منزلا صيفيا ذا حديقة فى منزله بتروفسكى.

وسأله أركادى نيكولا يفتش:

- ماذا ترى؟

- منزله بتروفسكى.

- ليس فى استطاعتك أن تحيط بمنزله بتروفسكى كله بنظرك دفعة واحدة. اختر لمنزلك الصيفى مكانا مجلدا... هيا، ماذا ترى أمامك؟

- أرى سياجا وباب حديقة؟

- وما نوع هذا السياج؟

وصمت بوشين.

- ما هى المادة التى صنع منها؟

- ما هى المادة؟ من حديد ملتو.

- ما رسمه ؟ ارسمه لى بصورة تقريبية.
- وأمر بوشين بأصبه على الطاولة، وكان واضحا أنه يخترع للمرة الأولى ما يتكلم عنه.
- وقال توريسوف مختصرا ذاكرة بوشين البصرية حتى النهاية.
- لا أفهم ارسم بصورة أوضح. حسنا، ليكن هكذا... لنفترض أنك ترى هذا السياج، فقل لى ماذا يوجد وراءه ؟
- طريق معبد.
- من يمر هذا الطريق.
- مصطافون.
- ومن أيضا ؟
- الحوزة.
- وأيضا ؟
- عربات نقل.
- ومن يمر هذا الطريق المبد أيضا ؟
- فرسان.
- وربما راكبو دراجات أيضا ؟
- بالضبط بالضبط ! راكبو دراجات وسيارات صغيرة...
- كان واضحا أن بوشين لم يحاول أن يخلق مخيلته. فما القائلة من هذا التخيل السلبى ما دام المعلم يعمل حوضا عن الطالب.
- تطوى طريقتى فى تنشيط الخيال على عدد من النقاط التى يجب تحديدها.
- فعندما لا يحمل خيال الطالب أطرح عليه سؤالا بسيطا لا يجد بدا من الإجابة عنه ما دام هذا السؤال يوجه إليه. ويجب الطالب. أحيانا كيفما اتفق ليتصل من الإجابة. ولا أقبل مثل هذا الجواب وأمرهن على بطلانه فيضطر الطالب من أجل تقديم إجابة مرضية، إما إلى تنشيط مخيلته على الفور ولزغام نفسه على أن يرى يبصره الداخلى ما يسأل

عنه، أو أن يتناول المسألة تناولا ذهنيا مستخدما عددا من المحاكات العقلية المترابطة. غالبا ما يجرى الإعداد لعمل الخيال وتوجيهه بمثل هذا النوع من النشاط الذهني الواعي. ولكن ما هو ذا الطالب قد رأى أخيرا شيئا ما فى ذاكرته أو فى مخيلته، ونهضت أمامه صور مرئية معينة. لقد نشأت لديه لحظة قصيرة من التخيل. بعد ذلك وبمساعدة سؤال جديد أكرر العملية ذاتها. فتتكون لحظة جديدة من الرؤية، ومن ثم ثالثة. بهذه الطريقة أدمم تخيلاته وأجعلها أمول. مستعديا سلسلة طويلة من اللحظات المنتعشة والتي تؤلف بمجموعها لوحة الحياة للتخيلة. قد تكون غير شيقة بعد، ولكنها نسجت من رؤى الطالب نفسه وهذا أمر جيد. وبما أننا أيقظنا الخيال مرة، فسيكون فى استطاعتنا أن نرى الشيء نفسه مرة ثانية وثالثة ومرات عديدة. وكلما تكررت الإجابة رسخت فى الذاكرة على نحو أشد وازداد تعايش الطالب معها. ولكن قد يكون الخيال خاملا ولا يستجيب أبدا حتى لأبسط الأسئلة. عندئذ لا يبقى أمام المعلم سوى أن يوحى بالإجابة بعد طرحه السؤال. فإذا رضى الطالب باقتراح المعلم يستقبل الصور المرئية الغريبة عنه ويشرع برؤية شيء ما على طريقته الخاصة. وإذا لم يرض يصحح ما أوحى إليه حسب ذوقه الخاص مما يدفعه أيضا إلى أن ينظر ويرى ببعصره الداخلى. وفى هذه الحالة أيضا ينشأ فى النتيجة - شيء ما شبيه بالحية للتخيلة تم نسجها جزئيا من مادة الطالب نفسه ... أرى أن هذه النتيجة لا ترضيكم كثيرا. ولكن هذا التخيل الممض يحمل، رغم ذلك، شيئا ما.

— ماذا بالتحديد؟

— على الأقل أنه قبل التخيل لم تكن ثمة تصورات فنية أبدا يمكن استخدامها من أجل الحياة الناشئة. لقد كان هناك شيء ضبابي مبهم. أما بعد ذلك العمل فقد ظهر شيء ما حى وتحدد شكله. لقد شكلت تلك التربة التى يستطيع فيها المعلم والمخرج أن يلزرا فيها بذورا جديدة. إنها طبقة اللون الأساسية غير المرئية التى يمكن رسم اللوحة فوقها. بالإضافة إلى ذلك، يقتبس الطالب من المعلم، فى طريقتي هذه، كيفية حفز الخيال وتعلم طريقة إنعاشه بالأسئلة التى تخفز ذهنه إلى العمل. وهكذا يعود النضال لصورة واعية ضد سلبية خياله وخموله. وهذا فى حد ذاته أمر عظيم.

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم أيضا تمارين تطوير الخيال.

قال لشوستوف:

- لقد حددت لى فى الحصاة الأخيرة من أنت، وأين توجد فى خيالك، وماذا ترى من حولك... حدثنى الآن ماذا تسمعه أذنك الداخلية بوضعك شجرة بلوط عجوز متخيلة؟

لم يكن شوستوف يسمع شيئا فى أول الامر. فذكره تورسوف بمهارشة الطيور التى تبنى لنفسها أعشاشا فوق أغصان شجرة البلوط. ثم أردف:

- حسنا، ماذا تسمع من حولك فى مرجك المرتفع؟

وسمع شوستوف الآن نفاث نماج، وخوار بقر، ورنين أجراس، وصوت بعض أبواق الرعاة، وحديث نسوة استرحن تحت شجرة البلوط بعد عناء العمل فى الأرض.

- قل لى الآن، متى يجرى ما تراه ونسمعه فى خيالك؟ فى أى عصر تاريخى وفى أى قرن؟

واختار شوستوف عصر الإقطاع.

- حسنا، مادام الأمر على هذه الصورة، فأنت، بوصفك شجرة بلوط عجوز، سوف تسمع أيضا بعض الأصوات المميزة لذلك الزمن؟

صمت شوستوف ثم قال إنه يسمع أغنية شاعر متجول، معنى حب* فى طريقه إلى احتفال يقام فى القصر المجاور: إنه يستريح هنا، تحت شجرة البلوط عند الساقية، يفتسل ويبدل ملابسه، ويستعد للغناء. إنه يلون هنا قيثارته ويتلرب للمرة الأخيرة على أداء أغنية جديدة حول الربيع والحب ولواعج الشوق. وفى الليل تصيح شجرة البلوط السمع إلى أحد رجال البلاط وهويو بحبه إلى إحدى الحسنات المتزوجات وإلى صوت قبلاتهما الطويلة. بعد ذلك يرتفع صوت شجار حاد بين عشرين لدودين ومتنافسين. تسمع قعقة السلاح وصرخة جريح يلفظ أنفاسه الأخيرة. عند الفجر تسمع أصوات أناس قلقين يحسون عن جثة القتيل، ومن ثم ترتفع جلية قوية وصرخات حادة متقطعة تملأ الفضاء بعد أن وجدوا الجثة، يرفعونها وتسمع خطوات حاملها الثقيلة الرتيبة.

* Minnesinger (المانى) شمره مفنون للآن فى عهد القروسية. كانوا يتفنون بحب غادتهم الحساء.

ولم نكد نلفظ أنفاسنا حتى وجه أركادى نيكولا يفتش مؤالا جديدا إلى شوستوف:

- لماذا؟

وسأنا بهجرة:

- كيف لماذا؟

- لماذا يكون شوستوف شجرة بلوط؟ لماذا ينمو فوق جبل فى القرون الوسطى؟

وبعير تورسوف هذا السؤال أهمية كبيرة. إذ يمكننا بالإجابة عليه - حسب قوله - أن نختار من مخيلتنا ماضى تلك الحياة التى تكونت فى الحلم أو الخيال.

- لماذا تقف وحده فى هذا المرح؟

وابتكر شوستوف لشجرة البلوط السجوز الاقتراح التالى: قفى وقت مضى كان المرتفع كله مغطى بغابة كثيفة. ولكن كان على البارون، صاحب ذلك القصر الذى يتراءى على مقربة من هذا المكان فى الجانب الآخر من السهل، أن يحتاط دائما خوفا من هجمات يشنها عليه جاره الإقطاعى المخارب. ولقد كانت الغابة تحجب تحركات جيوشه عن العيون وتمكن العدو من استخدامها كمينا. ولذلك قطعت الغابة وأبقى على شجرة البلوط الضخمة لأن بالقرب منها تماما وقى ظلها كان ينبوع ينبوع من تحت الأرض. وإذا ما جف هذا ينبوع سوف تزول معه الساقية التى كان يرد إليها قطع البارون.

ولقد وضعنا سؤال تورسوف الجديد من أجل ماذا؟ فى مأزق مرة أخرى. فقال أركادى نيكولا يفتش:

- إلى أفهم موقفكم الحرج، فالحديث يدور، فى الحالة الراهنة، حول شجرة، ولكن هذا السؤال «من أجل ماذا؟» يحتل أهمية كبيرة جدا؛ إنه يرغمنا على توضيح الهدف من طموحاتنا. وهذا الهدف يحدد معالم المستقبل ويدفعنا إلى الفعالية والفعل. طبعا، لا يمكن لشجرة أن تضع أمامها أهدافا ماء، ولكن يمكن أن يكون لها دور ما يشبه بالنشاط الذى يختم غرضا معيناً.

وايتكر شوستوف الإجابة التالية: إن شجرة البلوط هذه هي أعلى نقطة في المنطقة، ولذلك يمكن استخدامها كموقع ممتاز لمراقبة العدو. ولقد كان للشجرة من هذه الناحية خدمات كبيرة في الماضي، وهذا ما جعلها تتمتع باحترام خاص من سكان القصر والقرى المجاورة، حيث يقام احتفال خاص في الربيع تمجيدها لها. ويحضر هذا الاحتفال صاحب الأطنان نفسه ويشرب نخبها كوبا كبيرا من الخمر. كما تزين شجرة البلوط بالزهور، وتشد لها الأغاني، ويرقصون حولها.

وقال نورسوف:

- لنفان الآن، بعدما تحدثت معالم الظروف المقترحة ولتتمشت تدريجيا في مخيلتك كيف كان عملك في البدلية وكيف أصبح الآن. ففي السابق، عندما لم تكن تعرف سوى أنك موجود في سهل جبلي، كانت رؤيتك الداخلية عامة وضبابية، أشبه بفيلم يتم إظهاره. أما الآن فقد انضمت هذه الرؤية بمساعدة العمل الذي قمنا به وضوحا كبيرا. لقد أدركت الآن متى وأين ولماذا ومن أجل ماذا أنت موجود، وأخطت تميز معالم حياة جديدة لم تكن تعرفها مسبقا، وتشعر بأرض صلبة تحت قدميك. لقد بدأت تعيش في الخيال، بيد أن هذا قليل، فأنت تحتاج إلى الفعل على الخشبة، ومن الضروري أن تستدعيه من خلال وضع مهمة ما والسمي إلى تحقيقها.

وهذا يتطلب «ظروفا مقترحة»، وكلمات «لوه» سحرية، وابتداعات خيال جديدة و مثيرة.

ولكن شوستوف لم يعثر على ذلك فقال له أركادى نيكولا يفتش ناصحا:

- وجه إلى نفسك السؤال التالي وأجب عنه بإخلاص: ما هو الحدث، أو ما هي الكارثة التي في استطاعتها أن تخرجك من حالة اللامبالاة، أن تستثيرك أو تخيفك أو تفرحك تصور أنك في السهل الجبلي، ولخلق حالة «أنا موجود» وبعد ذلك فقط أجب عن السؤال.

حاول شوستوف أن ينفذ ما طلب منه، ولكنه لم يتمكن من ابتكار شيء.

- لنحاول إذن معالجة المسألة بطرق غير مباشرة. ولكن أجبني أولا ما الذي يؤثر في مشاعرك أكثر من أي شيء آخر في الحياة؟ ما الذي يستثيرك أو يخيفك أو يفرحك أكثر من أي شيء آخر؟ إني أسألك بمعزل عن موضوع التخيل. فليس من الصعب أن تربط ميلك الطبيعي العضوي بعد فهمه بالابتداع المتكون. وهكذا، اذكر لي سمة واحدة، أو خاصية من خواص اهتماماتك التي تميز طبيعتك أكثر من أي شيء آخر.

وقال شوستوف بعد تأمل قصير:

- يثيرنى أى صراع مهما كان نوعه. أدهشكم عدم التوافق هذا مع مظهرى المسالم؟

- حسنا! لنقل إذن أن الحدث هو هجوم معادا فقد توجه جيش الدوق المعادى نحو أراضي صاحبك الإقطاعى. وها هو ذا الجيش يصعد الجبل الذى تقف فوقه. فالرماح تلمع تحت أشعة الشمس، والعرابلات وراجمات الأسوار تتقدم. والعدو يعرف أن المسس غالبا ما يصعدون ذروتك ليراقبوا تحركات الجيش من أعلى ولذلك يريدون قطعك أو إحراقك!

فاستجاب شوستوف بحموية قاتلة:

- لن ينجحوا فى ذلك! سيدافعون عنى لأنى شجرة ضرورية. لن يخلد أصحابى إلى النوم وهامهم أولاء يهرعون إلى هنا، فالفرسان يتوالجون، والمسس يرسلون السعاة إليهم فى كل دقيقة.

- ستدور هنا الآن رحى معركة طاحنة. ولسوف ينطلق من جمابه عدد هائل من السهام التى ستطير نحوك ونحو عمسك بعد أن حول قسم منها إلى مشاقات حاميه ودهنت بالقطران... تماسك جيدا وقرر، مادام الوقت ليس متأخرا بعد، ما عساك أن تفعل فى الظروف المعطاة لو أن هذا كله يجرى فى الحياة الواقعية؟

كان من الواضح أن شوستوف يتحرق فى البحث عن مخرج من كلمة دلوه السحرية التى أدخلها تورسوف. فهتف متكلرا من وضعه الميؤوس منه:

- وماذا فى استطاعة الشجرة أن تفعل لإنقاذ نفسها. ما دامت تضرب بجذورها فى الأرض وتعجز عن التحرك من مكانها؟

وقال تورسوف مجننا:

- اضطرابك هذا يكفينى فالمهمة المعطاة لا يمكن تحقيقها. وليس ذنبك أنك أعطيت من أجل التخيل موضوعا محروما من الفعل.

وسألنا بحيرة:

- ولماذا أعطيته إذن؟

- ليبرهن لكم هذا على أن ابتداء الخيال قادر على أن يحدث نقلة داخلية حتى فى موضوع محروم من الفعل، وعلى أن يستدعى ميلا داخليا حيويًا إلى هذا الفعل.

يبد أن جميع تمارين التخيل التى قمنا بها كان ينبغي أن ترينا طريقة خلق مادة الدور وصورة الداخلية وشرطه السينمائي، وأن تبرهن على أن هذا العمل ليس بتلك الصعوبة وذلك التعقيد البالغ كما يبدو لكم.

١٩ هام (..)

فى حصة اليوم، لم يتمكن أركادى نيكولايفتش أن يشرح لنا سوى أن البخيال ضرورى للفنان سواء من أجل الخلق أو من أجل تجديد ماثم خلقه من قبل واستهلاكه. وهذا يتم بفضل إدخال ابتداء جديد، أو ميزات معينة تجعله نضرا.

- ستفهمون ذلك على نحو أفضل من خلال مثال عملى. ولتأخذ من أجل ذلك (الأثود) الذى استهلكتموه قبل أن تستكملوا خلقه. واعتنى به (أثود) المجنون. أنمشوه كليا أو جزئيا بفكرة مبتدعة جديدة.

ولكن أحداً منا لم يتممض ذهنه عن فكرة مبتدعة جديدة.

فقال تورسوف:

- ولكن من أين علمتم أن الشخص الواقف وراء الباب هو مجنون خطر؟ هل قالت لكم هذا الموليتكوف؟ ولكنها فتحت قليلا الباب المفضى إلى السلم ولحقت قاطن هذه الشقة القديم. وكانوا قد قالوا إنهم أخذوه إلى مستشفى الأمراض النفسية بعد أن أصابته نوبة عنيفة من الاختلال العقلانى... ولكن غوفوركوف عندما كتم تسدون الباب هنا، هرع إلى الهاتف واتصل بالمستشفى. ولقد أجابوه بأن المسألة ليست مسألة جنون، بل نوبة عادية من نوبات الحمى البيضاء، لأن القاطن كان يشرب كثيرا. إلا أنه الآن معافى، وقد خرج من المستشفى وعاد إلى البيت.

على أى حال لا أحد يعرف حقيقة الأمر، فقد تكون هذه الشهادة غير صحيحة. وقد يكون الأطباء على خطأ.

ماذا عساكم أن تفعلوا لو أن كل شىء جرى على هذه الصورة فى واقع الأمر؟

قال فيسيلوفسكى:

- يجب أن تخرج إليه الموليتكوف وتسأله عن سبب مجيئه.

وهتفت مألويتكرفا وقد بدا على وجهها الذعر:

- لكم أنا متشوقة إلى ذلك! لا أستطيع، يا أعزائي، لا أستطيع، إنى أخاف!

وشجعها توريسوف:

- سيخرج معك بوشين. انه قوى الجسم. ثم أصدر أوامره متوجها إلينا جميعا:

- واحد، اثنان، ثلاثة، ابدءوا! سدوا نحو الظروف الجديدة. اصفوا إلى ميولكم وافعلوا.

قمنا بأداء الأتود بحماسة كبيرة واستشارة حقيقية. واستحسن عملنا توريسوف ورحمانوف الذى كان حاضرا الدرس. لقد ترك فينا الشكل الجديد للفكرة المبتدعة تأثيرا منعشا.

وكرس توريسوف نهاية الحصّة لنتائج عملنا فى تطوير الخيال الإبداعى. وبعد أن ذكرنا بمراحل معينة من هذا العمل اختتم حديثه قائلا:

- يجب أن تكون كل فكرة مبتدعة مبررة تبريرا دقيقا ومحددة تحديدا وطيدا. وبمكثنا أن نستعين فى خلق لوحة الحياة الوهمية الخيالية المحددة بأسئلة من ومتى وأين ولماذا ومن أجل ماذا وكيف فخرجنا لأنفسنا لحفز الخيال. ثمة حالات، بالطبع، تتشكل فيها هذه اللوحة تلقائيا وبصورة حدسية، دون التماس العون من نشاطنا الذهنى الواعى، ودونما توجيه الأسئلة. ولكنكم قد تأكدتم بأنفسكم أن الاعتماد على فعالية الخيال المطلق غير ممكن حتى فى الحالات التى يكون فيها موضوع التخيل معطى لكم. فالتخيل بصفة عامة دون موضوع محدد ومقرر بصورة ثابتة أمر لا جدوى منه.

ولكننا عندما نقبل على خلق فكرة مبتدعة بمساعدة الذهن غالبا ما تنشأ فى وعينا، لدى الإجابة عن الأسئلة، تصورات باهتة عن الحياة التى تم خلقها فى الخيال. هذا ليس كافيا فى الإبداع المسرحى حيث يجب أن تستجيب حياة الإنسان - الفنان العضوية للفكرة المبتدعة استجابة فورية، وأن تستسلم طبيعته كلها للدور من الناحيتين السيكلولوجية والفيزيولوجية. ما العمل إذن؟ لنضع السؤال الجديد الذى أصبحنا على معرفة جيدة به الآن: «ماذا عساي أن أفعل لو أن الفكرة المبتدعة التى خلقتها كانت واقعا؟» وأنتم تعرفون الآن بالتجربة أنكم، بفضل خاصية طبيعتكم الفنية، سوف تميلون للإجابة عن هذا السؤال بوساطة الفعل. وهذا الأخير يعتبر منبها للخيال وحافزا جيدا له، وحتى إذا لم يتحقق هذا

الفعل الآن وظل ميلا معلقا إلى حين، فإن المهم هو أن هذا الليل قد تم خلقه وأخذنا نشر به سيكولوجيا وفيزيولوجيا. فهذا الشعور من شأنه أن يوطد الفكرة المبتدعة.

ومن المهم أيضا أن ندرك أن التخيل المحروم من الجسد والمادة، يتمتع بالقدرة على استشارة أفعال حقيقية يقوم بها جسدنا ومادتنا الجسم بصورة انمكاسية. ولعلب هذه القدرة دورا كبيرا في تقنيتنا السيكلوجية.

والآن اصغوا بانتباه إلى ما سأقوله لكم: إن كل حركة من حركاتنا على الخشبة، وكل كلمة، يجب أن تكون نتاج حياة خيالاتنا السليمة.

فلذا قلتم كلمة أو قمتم بفعل على الخشبة بصورة آلية دون أن تعلموا من أنتم، ومن أين جئتم، ولماذا جئتم، وما الذى تحتاجون إليه، وإلى أين ستذهبون، وماذا ستفعلون لمة، فهذا يعنى أنكم بلا خيال، وأن هذا الجزء، مهما كان حجمه، لم يكن صدقا بالنسبة لكم، لأنكم كنتم تفعلون فيه كآلة مسيرة أو آلة أوماتيكية.

فلذا ما سألتكم الآن عن أبسط الأشياء مثلا: «كيف الطقس اليوم بارد أم لا؟»

فأنتم قبل أن تقولوا «بارد» أو «دافئ» أو «لم نلاحظ» ستخرجون فى خيالككم إلى الشارع وتذكرون كيف كان سيركم أو ركوبكم، وتتحققون من أحاسيسكم وتستعيدون فى ذاكرتكم كيف كان يتلتر المارة الذين التقيتم بهم، وكيف كانوا يرفعون باقات معاطفهم، وكيف كان الثلج يصير تحت الأقدام. وعندئذ فقط، ستقولون تلك الكلمة الوحيدة التى أنتم بحاجة إليها.

وقد تمر جميع هذه الصور أمامكم فى لحظة عابرة، وقد يبدو لكم أنكم أجبتكم على السؤال دونما تفكير تقريبا. بيد أن هذه الصور قد مرت بكم، وهذه الأحاسيس قد اعتمدت فى داخلكم، وقمتم بالتحقق منها، وأخيرا جاءت إجابتكم نتيجة عمل خيالككم المعقد هنا. وهكذا، لا ينهني أن يجرى (أورد) واحد. أو أن تقوموا بخطوة واحدة على الخشبة بصورة آلية دون تبرير داخلى، أى دون أن يسهم خيالككم فى ذلك.

وإذا تمسكتم بهذه القاعدة فستقدم لكم التمارين التى تقومون بها، مهما كان الجزء الذى تنتمى إليه من برنامجنا، العون فى تطوير خيالككم وتوطيده.

وبالعكس، فإن كل ما تفعلونه على الخشبة بروح بارقة سيتترك آثاره المميّنة. لأنه سيفرس فيكم عادة القيام بالفعل أكيا دون خيال، أى بصورة ميكانيكية.

وهجرى مجمل العمل الإبداعي فى إعداد الدور وفى تحويل مؤلف الكاتب الدرامى إلى تواجد مسرحى من خلال إسهام الخيال.

فليس أقلر على بعث الدفء والامتنارة فى نفوسنا من ابتلاع خيال يستحوذ علينا! ولهذا لابد أن يكون هذا الخيال حيوا، نشيطا، سريع الاستجابة ومتطورا بما فيه الكفاية حتى يكون قادرا على تلبية ما يطلب منه.

وجهوا انتباهها كبيرا إلى مسألة تطوير الخيال، واعملوا على تطويره بمختلف السبل:

سواء بتلك التمارين التى عملتم بها، أى من خلال دراسة الخيال فى حد ذاته أو بصورة غير مباشرة، أى بأن تأخذوا على أنفسكم عدم أداء أى فعل على الخشبة أداء ميكانيكيا شكليا.

٥. الانتباه المسرحي

... .. عام (١٩٢٠).

جرت حصة اليوم في «شقة مالوليتكوف»، أو بصير آخر، على الخشبة المفروشة بالأثاث والستار مفلق، ولقد تابعنا العمل في التودى «المجنون» و«اشغال الموقد».

وكان الاداء ناجحاً بفضل إيمانيات أركادى نيكولايفتش، حيث بلغ احساسنا بالمرح والسرور حدا جعلنا نطلب إعادة كلا الأتودين من البداية.

ولقد جلست أستريح عند الجدار في انتظار البدء.

ولكن، فجأة، حدث شيء غير متوقع: لقد أدهشني أن يسقط بالقرب مني كرسيان دون أى سبب ظاهر. ولقد سقط الكرسيان دون أن يلمسهما أحد، فرفعتهما وتمكنت من الإمساك بكرسيين آخرين كان قد مال أحدهما نحو الآخر. فى أثناء ذلك، لحت شقاً طولياً ضيقاً فى الجدار. ولقد أعيد هذا الشق يكبر أكثر فأكثر أمام عيني حتى تطاول وانحل ارتفاع الجدار كله. ولقد أصبح واضحاً بالنسبة لى سبب سقوط الكرسيين؛ إذ تباعد طرفا القماش الذى كان يحل محل جدار الفرفة، وجذب الأشياء وقلبها مع حركتهما. لقد أزاح أحدهم الستار.

وهاهى ذى فتحة (البورتال)* السوداء، حيث يتراءى شبحا توريسوف ورحمانوف فى شبه العتمة.

* فتحة البورتال: فتحة المنصة على الصالة.

ومع فتح الستار جرى تحول فى داخلى.

بماذا أقارنه ؟

تصوروا أنى وزوجتى (لو كان عندى زوجة) فى غرفة فندق ما. وبينما نحن نتحدث حديثا ودبا ونخلع ملابسنا استعدادا للنوم، وتتصرف دونما كلفة، فجأة، نجد أن الباب الضخم الذى لم نعره انتباها يفتح ويطل علينا من هناك، من العتمة، أناس أغراب هم جيراننا فى الفندق. إنك لا تعرف عددهم، فهم يبدون فى الظلام كثرة، وتهرع إلى ارتداء ملابسك وتسريح شعرك بسرعة كبيرة، وتحاول أن تمسك نفسك فى تحفظ كما لو كنت تنزل ضيفا على أحد.

إنك تشعر، والحالة هذه، كأنما ربطت شوكات توازلك فجأة، وشدت أوتارك كلها. فأنت لم تكذب تشعر بالراحة فى بيتك ، حتى وجدت نفسك على مرأى من الناس، لا يستر جسدك سوى القميص.

والمدهش فى الأمر هو كيف تفسد فتحة (البورتال) السوداء الجو الاعتيادى. فنحن عندما كنا فى غرفة الضيوف الأليفة لم يشعر أحد منا بأن ثمة جهة رئيسية وأخرى غير رئيسية كنا نشعر بالراحة كيفما وقفنا وأينما اتجهنا. أما فى حالة الجدار الرابع المفتوح فتصبح فتحة (البورتال) السوداء الجهة الرئيسية التى يضمن عليك أن تتكيف معها. يبنى التفكير طوال الوقت بهذا الجدار الرابع الذى يطلون منه عليك، وأن تقيس تصرفاتك على أساسه. ليس مهما أن يكون الوضع مريحا بالنسبة لهؤلاء الذين يجرى الحديث بينهم على الخشبة ليس المهم أن يكون الوضع مريحا بالنسبة للمتكلم نفسه، بل المهم أن يرى ويسمع أولئك الذين ليسوا معنا فى الغرفة، ويجلسون فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية فى الظلام.

أما تورتسوف ورحمانوف اللذان كانا معنا منذ قليل فى غرفة الضيوف وبديا شخصين بسيطين وقريبين إلى القلب، فقد انتقلا الآن إلى الظلمة، خلف (البورتال)، وصارا فى تصورنا شخصين مختلفين تماما، متصفين بالصرامة والحزم.

لقد حدث لى أو لرفاقى المشاركين فى الأنود مثل هذا التحول. ولم يبق على حاله سوى غوفوركوف سواء عندما كان الستار مرفوعا أو مسدلا وما من ثمة حاجة إلى القول بأن أداءنا أخذ يتسم بطابع العرض ولم ينبجح.

وقررت فى نفسى: «لا، مالم نتعلم عدم ملاحظة فتحة (البورتال) السوداء لن نخطو فى عملنا الفنى خطوة واحدة».

ولقد تناقشت مع شوستوف فى هذا الموضوع، ولكنه يعتقد أنهم لو أعطونا (أودا) جديدا كل الجدة. وتم تزويدنا بملاحظات تورسوف التى تلهبنا حماسة، لصرف هذا اهتمامنا عن صالة المتفرجين.

وعندما كاشفت أركادى نيكولا يفتش بافراض شوستوف هذا قال:

— حسنا، لنحاول. اسمعوا قصة هذه الأسرة المأساوية التى أمل أن ترغمكم على عدم التفكير بالمتفرج: تجرى الأحداث فى شقة مالوليتكوفاف نفسها. فقد تزوجت من نازفانوف الذى انتخب أمينا لصندوق إحدى الهيئات العامة، وأنجبا مولودا يخلب الألباب. تذهب الأم لتحمم الطفل بينما يلقى الزوج نظرة على الوثائق وبعد النقود. ويجب أن نلاحظ أنها وثائق ونقود عائدة للدولة، إذ لم يتمكن من تسليمها أو تسليمها إلى الهيئة حيث يعمل نظرا لتأخر الوقت. لقد تكلمت على المائدة كومة من رزم سنلث القروض القديمة المتسخة.

يقف أمام نازفانوف شقيق مالوليتكوفاف الأصغر. وهو شخص عبيط، أحذب، يكاد يكون أبله. إنه يرى كيف ينزع نازفانوف الأربطة الملونة من الرزم، ويرمى بها فى الموقد حيث ترسل وهجا يبعث على المرح. والعبيط معجب جدا من هذه الشعلة الملتهبة.

لقد تم عد النقود كلها. وهى أكثر من عشرة آلاف.

وتفتنم مالوليتكوفاف فرصة انتهاء زوجها من عمله فتدعوه ليمتع ناظره بمرأى الطفل وهى تحممه فى طست فى الغرفة المجاورة. ويخرج نازفانوف إليها، فيتناول العبيط الأوراق المالية ويرمى بها فى النار على سبيل التقليد. ويظهر أن هذه الأوراق تشتعل بمرح أكبر مما تشتعل به الأربطة الملونة، فينجذب العبيط إلى هذه اللعبة ويرمى فى النار جميع النقود، الأموال العامة والمحسابات والوثائق...

ويعود نازفانوف عندما كانت تضطرم آخر رزمة. واذا يدرك معنى ما يجرى يندفع بلا وعى نحو الأحذب ويدفعه بقوة. فيسقط هذا ويصطدم صدغه بقضبان الموقد. ويختطف نازفانوف الذى فقد صوابه الرزمة الأخيرة وهى تحترق ويطلق صرخة يائسة. تدخل الزوجة مندفعة وترى أختها الممدد عند الموقد. تهرع إليه وتحاول رفعه ولكنها لا تستطيع. وتلاحظ مالوليتكوفاف دما على وجه أخيها الطريح فتتفقد لزوجها أن يحضر إليها بعض الماء. ولكن نازفانوف يقف مبهورا ولا يفقه شيئا مما يقال له. عندئذ تجرى هى فى طلب الماء. وإذا بصرخة تنطلق من غرفة الطعام. لقد غرق طفلها الرضيع الساحر، سعادة حياتها، فى الطست.

فإذا لم تصرف هذه المأساة انتباهكم عن فتحة صالة المتفرجين السوداء فهنا ينحى أن
قلوبكم قدت من صخر.

ولقد أثارنا الأتود الجعيد بطبيعته المولدرامية وعصر المفاجأة الذى يتطوى عليه... ولكن
يدو أن قلوبنا قد قدت من صخر، فلم تتمكن من أدائه!

واقترح أركادى نيكولايفتش علينا أن نبدأ، كما هو مفروض، من كلمة «لوه» والظروف
المقترحة. وبدأ يقص بعضنا على بعض شيئا ما، بيد أن ذلك لم يكن انطلاقا خيال حر، بل
اعتصاراً قسرياً واختلاقاً عاجزاً.

لقد ظهر أن متناطيس صالة المتفرجين أقوى من الأحوال المساوية التى كانت تجرى
على الخشبة.

وقرر تورسوف قائلا:

- إذن، لنفصل أنفسنا ثانية عن الصالة، ولنقم بأداء هذه (الأحوال) خلف ستار مسدل.
أسدلوا الستار، وغدت حجرة استقبالنا العزيزة، مرة أخرى، مريحة وأليفة. وعاد تورسوف
ورحمانوف من الصالة، وعادت إليهما بشاشة الوجه ورحلية الصدر. وبدأنا الاداء. نجحنا فى
المواضع الهادئة من الأتود، ولكن، عندما اقتربنا من المواضع المؤثرة، لم يرضنى أدائى.
وأردت أن أبذل مزيدا من الجهد، ولكن كانت تنقصنى الحيوية الداخلية، وكنت أفقر إلى
المشاعر. ولم ألاحظ كيف ضللت طريقى، وبدأت أعرض نفسى عرضا تمثيليا.

ولقد أكنت لى الطبايعات تورسوف هذه الأحاسيس حيث قال:

- فى بداية الأتود كان فعلك صحيحا، ولكنك، فى نهايته، أخطأت تتظاهر بمظهر من
يقوم بفعل. فى حقيقة الأمر كنت تعتصر للمشاعر من نفسك اعتصارا، أو حسب تعبهر
هاملت «تمزق الأشواق لربا لرباه». لهذا فإنه لا معنى لشكوكك من فتحة (البورتال) السوداء.
فليسست هى وحدها ما يحملك عن العيش بصورة صحيحة على الخشبة، لأن النتيجة بقيت
كما كانت فى حال الستار المسدل.

واعترفت قائلا:

- إذا كانت الصالة هى التى أعانتنى عندما كان الستار مرفوعا، فإننى أقول الحق بأنك
أنت وابغان بلاتونوفيتش قد صرفتما انتباهى عندما كان الستار مسدلا.

وهتف تورسوف بصورة مضحكة جليا:

- أريد، يا أيفان بلاتونوفيتش! هذه نتيجة عملنا! إنهم يشبهوننا بالفتحة السوداء هيا نأخذ على محاطرنا ونخرج! لنتركهم يؤدون وحدهم. وخرج أركادى نيكولايفيتش وإيفان بلاتونوفيتش عشية تراجع كوميديا وتبعهما الآخرون. ووجدنا أنفسنا وحدنا، فحاولنا أداء (الأكود) دون مشاهدين، أى دون عائق عيقنا. والغريب فى الأمر أن حالتنا صارت أسوأ فى العزلة. فقد تحول انتباهى إلى شريكى فى المشهد، وتابعت أدائهما بمزيد من المتابعة، وانتقدتهما، وصرت أنا نفسى متفرجا رغما عن إرادتى. وشريكائى أيضا والباقي بانتباه. لقد شعرت بأنى متفرج مراقب ومثل يؤدى للعرض فى آن معا. أجل إنه لمن الغباء، ومما يبعث على السأم، والأهم من ذلك، مما لا معنى له أن يؤدى أحدهما من أجل الآخر.

وهنا وقع نظرى مصادفة على امرأة، فاهبطت بنفسى، وانتمشت متذكرا عملى على دور (عطيل) حيث كنت أضطر، مثل اليوم، إلى أن أعرض لنفسى وأنا أنظر فى المرأة.

ولقد شعرت بالسرور لأنى كنت متفرجا على نفسى. لابل غدوت واقفا من أدائى. وهذا ما جعلنى أوافق على اقتراح شوستوف بدعوة تورسوف ورحماتوف لتعرض عليهما نتائج عملنا.

وتبين أنه ما من شئ يمكن عرضه، فقد رأينا ما عرضناه على انفراد من شئ الباب. وفى رأيهما أن أدائنا خرج أسوأ من السابق عندما كان الستار مرفوعا. فعلى الرغم من أن أدائنا عندئذ كان رديئا، إلا أنه كان متواضعا ومتماسكا، أما الآن فقد انسجم بالمعجزة والوقاحة بالاضافة إلى ردايته السابقة.

- وعندما أجعل تورسوف تتألق عمل اليوم، تبين أنه عندما يكون الستار مرفوعا عيقنا المتفرج الذى يجلس فى العتمة خلف الأضواء الأمامية، وعندما يكون الستار مسدلا عيقنا أركادى نيكولايفيتش وإيفان بلاتونوفيتش اللذان يجلسان هنا فى الغرفة، وفى العزلة عيقنا شريكنا فى المشهد إذ يتحول إلى متفرج بالنسبة لنا، أما عندما أقوم بالأداء لنفسى، فأنا نفسى، المتفرج الخاص، أحقق نفسى بوصفى ممثلا.

وهكذا أنى تلفت وجدت المتفرج عائقا فى كل مكان. ورغم هذا فإن الأداء بممزل عنه يبعث على السأم.

وربما تورسوف بقوله:

- حقا، أسوأ من الأطفال الصغار!

ثم قرر بعد فاصل صمت قصير:

- ليس أماننا سوى أن نرجى عملنا في الأكواد موقعا ونشتغل بمواضيع الانتباه. فهي الملتب في كل ما حصل. ولسوف أبدأ منها في المرة القادمة.

.. عام (..) ١٩

علقت اليوم في الصلاة لافتة كتب عليها:

الانتباه الإبداعي،

كان الستار الذي يمثل الجدار الرابع في غرفة الضيوف المريحة مرفوعا، ولم تكن الكراسي التي كانت تستند إليه موجودة. لقد أصبحت غرفتنا اللطيفة بعد أن فقدت جدارا من جدرانها مكشوفة للقاعة كلها ومتصلة بصالة للتفرجين. لقد أسست ديكورا عابدا وفقدت راحة المسكن.

وتدلت على جدران هذا الديكور، في مواضع مختلفة منها، أسلاك كهربائية ومصابيح وكأنما هي أنوار من أجل الزينة.

أجلسونا في صف واحد عند الأضواء الأمامية مباشرة. وساد صمت مهيب. وبعد ذلك سألنا أركادي نيكولا يفتش فجأة:

- ممن سقط كعب الحذاء هنا؟

وشرع كل منا يتفحص حذاءه وحذاء غيره. واتهمكنا في هذا العمل بانتباه كبير.

ووجه تورسوف سؤالا جديدا:

- ما الذي حدث الآن في الصلاة؟

ولم نعرف ما الذي حدث.

- كيف ألم تروا السكرتير الذي يعمل عندي وهو أكثر الناس حركة وجلبة؟ لقد أحضر لي الآن بعض الأوراق لتوقيعها.

يظهر أننا لم نره.

وهتف تورسوف:

- أراجم إلى هذه الأعجوبة! كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ وذلك بالرغم من أن السشار كان مرفوعا! ألم تؤكدوا لي أن صالة المتفرجين تجتذبكم نحوها ولا يستطيعون التغلب عليها؟

وقلت مبررا:

- لقد شغلني كعب الحناء.

وإزادت دهشة تورسوف:

- كيف! وهل تقصد أن كعب حناء صغير نالقه هو أقوى من فتحة (البورتال) السوداء الضخمة! هذا يعني أن صرف الانتباه عنها ليس بهذه الصعوبة. ويدل أن السرى ذلك بسيط للغاية: لكي تصرف انتباهك عن الصالة لابد أن تهتم بما هو موجود على الخشبة. وفكرت: «بالفعل، اننى منذ اللحظة التى أركز فيها انتباهى على شيء عطف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها».

ولذلك كنت فى هذا الصدد المسامير التى تنارت على الخشبة وحدثى مع العامل بصدد ما.

كان ذلك فى أثناء أحد تدريبات عرض القبول. عندئذ، استحوزت المسامير وحدثى عنها مع العامل على انتباهى إلى حد نسيت معه الفتحة السوداء الفاعرة فيها.

وقال تورسوف ملخصا:

- أمل أنكم أدركتم الآن أن الممثل يحتاج إلى موضوع انتباه. وأن هذا الموضوع ليس فى صالة المتفرجين بل على الخشبة. كما أنه كلما اشتدت جاذبية الموضوع، قوت سيطرته على انتباه الممثل.

ليس لمة لحظة فى حياة الإنسان لا يكون فيها الانتباه منجذبا إلى موضوع ما.

زد على ذلك، كلما ازدادت جاذبية الموضوع، قوت سلطته على انتباه الممثل. فلكى نصرف انتباهنا عن صالة المتفرجين، يجب أن ندرس لأنفسنا بمهارة موضوعا شيقا هنا على الخشبة. أنتم تعرفون كيف تصرف الأم انتباه طفلها عندما تشغله بلعبة. كذلك يجب

أن يكون الممثل قادراً على أن يدس لنفسه لعباً كهذه تصرف انتباهه عن الصالة وفكرت
ولكن لماذا أدرس لنفسى مواضيع انتباه بصورة قسرية مادامت متوافرة بكثرة على الخشبة
دون اللجوء إلى القسر؟

وقلت معبراً عن فكرتى:

- مادمت أنا «ذات» فإن كل ما هو خارج ذاتى يعتبر موضوعاً. إن العالم كله يقع خارج
ذاتى... فما أكثر المواضيع المختلفة لماذا علينا أن نخلقها إذن؟

واعترض تورسوف جواباً على سؤالى معتبراً أن ما أقوله يحدث فى الحياة. فليها تنشأ
المواضيع، بالفعل، تلقائياً وتجذب انتباهنا بصورة طبيعية. فى الحياة نحن نعرف جيداً إلى
من ننظر، وكيف يجب أن ننظر، فى كل لحظة من لحظات تواجدها. بيد أن المسألة تختلف
فى المسرح، حيث توجد صالة متفرجين، وفتحة (بورتال) سوداء يعيقان الممثل عن أن
يمش حياته على الخشبة بصورة طبيعية.

وحسب قول تورسوف يجب أن أعرف أنا هذه الحقيقة أفضل من الجميع بعد عرض
(عطيل). على أن مواضيع الانتباه الموجودة بكثرة على الخشبة أشد تشويقاً بكثير من فتحة
(البورتال) السوداء، ويكفى أن نمتلك القدرة على تمنع ما هو موجود على الخشبة. علينا
أن نتعلم الاحتفاظ بانتباهنا على الخشبة بمساعدة تمارين منتظمة، وأن تطور تقنية خاصة
تعيّننا على التثبيت بموضوع الانتباه بصورة يشغلنا فيها الموضوع الموجود على الخشبة عما
هو موجود خارجها. واختصار القول، يتعين علينا - حسب تعبير تورسوف - أن نتعلم
كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وقال تورسوف إنه سيقوم أماناً باستعراض أنواع المواضيع المتواجدة فى الحياة، وبالتالي،
على الخشبة، بصورة حياتية، بدلاً من أن يلقى محاضرة حولها

- ستصور النقاط والهالات الضوئية، التى ستشاهدونها الآن، أنواع المواضيع المختلفة التى
نعرفها فى الحياة، وبالتالي الضرورية فى المسرح.

وسادت عتمة داكنة فى الصالة وعلى المنصة. وما هى إلا بضع ثوان حتى توهج أمام
أنفنا بالذات، فوق الطاولة التى يجلس حولها، مصباح كهربائى صغير مخفى فى علبه.
ولقد بدت النقطة الضوئية وسط الظلام الشامل موضوع جذب وحيد مرئى وساطع، وهى
النقطة الوحيدة التى اجتذبت انتباهنا.

وقال تورسوف شارحا:

- بصور لنا هذا المصباح المضيء في الظلمة موضوع - نقطة قريب. ونحن نستخدمه في الحالات التي نحتاج إلى جمع الانتباه ومنه من التشتت والانتشار.

وعندما أضيئت الأنوار توجه تورسوف نحو الطلاب قائلا:

- من السهل نسبيا أن تتجهوا في تركيز الانتباه على النقطة الضوئية في الظلمة.

لنحاول أن نعيد الآن الشيء نفسه، ولكن ليس في الظلمة، بل في النور. وطلب تورسوف من أحد الطلاب أن يتفحص جيذا مسند أحد المقاعد الوثيرة، وطلب مني أن أتمن في طلاء يشبه اللون على الطاولة، كما أعطى طالبا ثالثا قفاحة ماء،

وطالبا رابعا حبلا، وسادسا عود ثقاب وهكذا دواليك.

رواح شوستوف يملك الحيل. ولكنني استوقفته قائلا إن التمرين قد أعطى لنا على الانتباه وليس على الفعل، وبالتالي في استطاعتنا أن نتفحص الأشياء فقط، وأن نفكر بصددها. بيد أن باشا لم يوافق على ذلك، وأصر على رأيه، فاضطررنا، كي نحسم الجدل، إلى التوجه نحو تورسوف.

فقال:

- يستدعي انتباهنا نحو موضوع ما حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا. والفعل بدوره يستدعي مزجنا من تركيز الانتباه على الموضوع. على هذه الصورة يخلق الانتباه، من خلال اتخاذه بالفعل وتضافره معه، علاقة متينة بالموضوع.

وعندما رحلت أأمل من جديد للبناء الأكسوارية على الطاولة، ولودتني الرغبة في أن أخط محيط الرسم بتصل وقع في يدي.

ولقد أرغمني هذا العمل، بالفعل، على تفحص الرسم، والتمتع فيه بانتباه كبير. في هذا الوقت كان باشا قد فلك عقد الحبل بانتباه وشفق كبيرين، وانهماك الطلاب الآخرون في عمل ما، أو ملاحظة أحد المواضيع.

واعترف تورسوف أخيرا:

- أرى أنكم جميعا قادرين على تركيز انتباهكم على الموضوع - النقطة سواء كان هذا التركيز يتم في الظلام أو في النور. هنا شيء حسن!

واستعرض لنا بعد ذلك الموضوع - النقطة المتوسطة والبعد في الظلمة التامة أولاً، ومن ثم في النور. ولقد كان علينا، كما في المثال الأول في حالة الموضوع - النقطة الغريب، أن نبرر مشاهدتنا بافتداع الخيال لتركيز انتباهنا على الموضوع.

ولقد نجحنا في القيام بالتمارين الجديدة في الظلمة بسهولة. وأضيق الأتوار.

واقترح أركادى نيكولا يفتش قاعاً:

- انظروا الآن إلى عالم الأشياء المحيطة بكم بانتباه، واختاروا من بينها موضوعاً - نقطة واحدة، متوسطاً أو بعيداً، وركزوا انتباهكم عليه جيداً.

كانت الأشياء الغريبة والمتوسطة والبعيدة من حولنا كثيرة إلى حد زحلت معه صيوتنا في الوهلة الأولى.

وبدلاً من موضوع نقطة واحدة، وقع بصرى على عشرات الأشياء التي في استطاعتي أن أطلق عليها، سحياً وراء جناس في التسمية، موضوعاً - كثرة من النقاط وليس موضوعاً - نقطة. ولقد توقفت، أخيراً، عند تمثال صغير كان ينتصب بعيداً فوق الموقد، ولكنني لم أتمكن من إبقائه طويلاً في مركز انتباهي لأن كل شيء من حولي كان يصرف هذا الانتباه. وسرعان ما ضاع التمثال الصغير وسط مئات الأشياء الأخرى.

وهتف تورسوف:

- لا يبدو أننا سنضطر، قبل أن نخلق في النور موضوعاً - نقطة متوسطاً أو بعيداً، إلى أن نتعلم ببساطة كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وسأل أحدنا:

- وما الذي نحتاج إلى تعلمه في هذا الصدد!

- وكيف إذن؟ ذلك أمر يصعب القيام به كثيراً على مرأى من الناس، وعند فتحة (البورتال) السوداء. واليكم مثلاً على ذلك: كانت إحدى قريباتي تحب الأكل والمهارشة والركض والثرثرة كثيراً. وكانت من قبل تتناول غداها في غرفتها، أي في غرفة الأطفال. ولكن عندما أجلسوها إلى المائدة الصامتة نسيت تماماً كيف تأكل وتثرثر وتهارش. وعندما سألوها: لماذا أنت صامتة ولا تأكلين؟ أجابت الطفلة: وأنتم لماذا

تنظرون إلى». كيف إذن لا تعلمها من جديد كيف تأكل وتشرب وتهارش على مرأى من الناس؟

ويحدث الشيء نفسه معكم. فأنتم في الحيلة تستطيعون أن تمشوا وتجلسوا وتكلموا وتنظروا. ولكنكم تفقدون هذه القدرات في المسرح، فتقولون لأنفسكم وأنتم تشعرون بقرب المتفرجين منكم «لماذا ينظرون إلينا؟»

وهكذا نضطر إلى تعليمكم أنتم أيضا على المنصة وعلى مرأى من الناس من البداية. فتذكروا إذن أن جميع الأفعال حتى أبسطها وأكثرها اعتيادية والتي نعرفها في الحياة معرفة رائعة تتحلل وتتفكك عندما يصعد المرء الخشبة ويقف أمام الأنوار الأمامية المضادة في مواجهة جمهور كبير من الناس. لهذا لا بد لنا من أن نتعلم على الخشبة كيف نمشي ونتحرك ونجلس ونرقد من جديد. لقد حللتكم حول ذلك في حصص أولى، ولكنني أتحدث فيه اليوم من حيث علاقة ذلك بموضوع الانتباه. وأضيف إلى ما قلت إنه من الضروري أيضا أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها، ثم تسمعون الأصوات وتصغون إليها.

... .. عام (..) ١٩

قال تورسوف عندما جلس الطلاب على المنصة المفتوحة الستار:

«حددوا لأنفسكم شيئا ما، اختاروا موضوعا، وليكن هذه المنشقة للملقة على الحائط ذات الألوان القوية الفاتحة.

أخذ الجميع ينظرون إلى المنشقة بمزيد من الجهد. فاستوقفتنا تورسوف:

«كلا! أنتم لا تنظرون إلى الموضوع، بل تحلقون به.

وأزلنا الثور، بيد أن هذا لم يقنع أركادي نيكولايفتش بأننا نرى ما توجه نحوه بصريا. وراح تورسوف يصبر أولامره:

«باتتياه أكبر!

وانشد الجميع إلى الأمام.

«ومع هذا ما أقل انتباهكم، وما أقوى نظرتكم الآلية.

وعقدنا ما بين حاجبينا وحاولنا أن نتظاهر بالانتباه.

- أن نتظاهر بالانتباه لا يعنى أننا أصبحنا متبهين. تحققوا من أنفسكم وانظروا أى النظرتين هى نظرة متكلفة وأيهما بعد نظرة حقيقية.

وبعد محاولات طويلة فى تركيز الانتباه وجهنا أنظارنا إلى المنشقة.

وفجأة انفجر أركادى نيكولا يفتش فى الضحك وقال لى:

- لو أمكن الآن التقاط صورة فوتوغرافية لك، لما آمنت أن الإنسان يمكن أن يصل إلى مثل هذا العبث الذى وصلت إليه بسبب من بذل الجهد. فميناك خرجنا من محجرهما بكل ما فى الكلمة من معنى. وهل نحتاج إلى هذا التوتر كله لجرد أن ننظر! نحف من التوتر، نحف، نحف منه كثيرا، نخلف منه تماما! احلف خمسا وتسعين بالمائة أيضا... أيضا... لماذا تشد نفسك وتحنى نحو الموضوع بهذه القوة؟ اترد بجسمك إلى وراء! هذا قليل، قليل! أيضا، أيضا! أكثر بكثير!

لم يكن أركادى نيكولا يفتش بكف عن إصدا لأمره إلى. وكلما كان يؤكد بالحاح أكبر على كلمته «أيضا، أيضا» قل التوتر الذى كان يقف عائقا دون أن «أنظر أو أرى» لقد كانت زيادة التوتر كبيرة بصورة لا تصدق، ولا يمكننا تقدير حجم هذا التوتر عندما نقف أمام فتحة (البورتال) وقد التوى جسمنا كله. لقد كان تورسوف على حق عندما تحدث عن خمس وتسعين بالمائة محددا نسبة زيادة توترنا عندما ننظر بصورة تمثيلية على الخشبة. وهتفت وأنا فى غبطة عارمة:

- ما أبسط ما نحتاجه كيما ننظر أو نرى! إن هذا الأمر فى غاية السهولة بالمقارنة مع ما كنت أفعله حتى الآن! كيف لم أدرك بنفسى من أننى هكذا، يعنينى جاحظتين وجسم متوتر، لن أرى شيئا، بينما يمكننى فحص كل شئ حتى التفاصيل الدقيقة إذا لم أوتر ولسم أبذل مزيدا من الجهد. ولكن ألا تفعل شيئا على الخشبة، فذلك هو الأمر الصعب.

وتلف أركادى نيكولا يفتش هذه الفكرة واستأنف يقول:

- حقا! فالجميع يفكرون فى هذه اللحظات إذا لم أبذل جهدى فى عرض شئ ماء فلقاء أى شئ يدفع الناس نقودا؟ يجب أن أستحق أجرى كممثل، وأن أسلى الجمهور! ليس أبعث على السرور من أن تجلس على الخشبة دون توتر، وأن ننظر ونرى بهدوء! أن نملك هذا الحق عند فتحة (البورتال) الفاغرة فسمها. لا شئ يخيفنا عندما نشعر بحق

التواجد هنا على الخشبة. ولقد نعمت اليوم بأن نظرت على الخشبة نظرة إنسانية بسيطة وطبيعية، وتذكرت جلسة أركادى نيكولايفتش البسيطة أيضا في الحصة الأولى. وإلى أعرف هذه الحالة في الحياة، وهي لا تدخل السرور إلى قلبي ثمة، فقد اعتدت عليها اعتيادا كبيرا، أما على الخشبة فأنا اليوم أختبر هذه الحالة للمرة الأولى، وأشكر نورتسوف على ذلك بإخلاص.

ودعاني إليه وقال:

— أحسنت! هنا ما نسميه أن ينظر المرء ويرى. فما أكثر ما ننظر على الخشبة ولا نرى شيئا! ليس أبشع في المسرح من عين تمثل فارغة! فهي تشهد على نحو مقنع بأن روح الممثل خافية، أو بأن انتباهه شارد هناك في مكان ما خلف حدود المسرح والحياة التي يصورها على الخشبة. فالممثل يعيش بشئ آخر ولا علاقة له بالدور. لا يمكن أن يحتل لسان ثرثار، وأبد وأرجل تحرك بطريقة آلية، مكان عين مدركة تعطي الحياة لكل شئ. وليس عبثا أن نقول عن العين بأنها «مرآة الروح». فعين الممثل التي تنظر وترى تجتذب انتباه المتفرجين، وتوجههم نحو للموضوع الصحيح الذي ينبغي أن ينظروا إليه. وبالعكس، تصرف عين الممثل الفارغة انتباه المتفرجين عن الخشبة.

بعد هذا الشرح قال أركادى نيكولايفتش:

لقد أضأت لكم مصابيح تمثل موضوعاً — نقطة: قريب ومتوسط وبعيد، وهذه المواضيع — النقطة ضرورية لكل مخلوق يهصر، وبالتالي لكل خلق مسرحي والممثل نفسه ولقد صورت المصابيح التي أضأتها حتى الآن المواضيع على الخشبة كما يجب أن يراها الممثل نفسه. كما يجب أن يكون عليه الأمر في المسرح، ولكن نادرا ما تصادفه.

وسأريكم الآن مالا يجب أن يكون عليه الأمر في المسرح، ولكن ما يحدث دائما تقريبا لدى معظم الممثلين للأسف الشديد. سأريكم المواضيع التي تشغل انتباه الممثلين دائما تقريبا عندما يقفون على المنصة.

بعد هذه التوطئة تراكضت وتناثرت بقع ضوئية هنا وهناك على الخشبة وفي الصالة مصورة انتباه الممثل المشتت.

ثم اختفت البقع الضوئية ليتوهج بدلا منها مصباح قوى بمائة شمعة فوق أحد
مقاعد الصلاة.

وسأل أحدنا:

- ما هذا؟

فأجاب تورسوف:

- الناقد الصارم الذي يوجه الممثل إليه انتباهها كبيرا جدا في أثناء الأداء أمام الجمهور
ونرا كضبت البقع الضوئية ثانية ثم اختفت مرة أخرى، ليتوهج بدلا منها مصباح كبير
آخر.

- وهذا هو المخرج.

ولم يكذب ينطلق هذا للمصباح الكبير حتى ومض على الخشبة بضوء خافت لا يكاد
يلحظ مصباح صغير جدا ضعيف الإنارة. وقال تورسوف ساخرا:

- هذا هو شركتنا المسكين في المشهد. فتمن نوليه قليلا من انتباهنا. وسرعان ما انطفأ
المصباح الضعيف وأعشى أبصارنا كشاف ضوئي (بروجكتور) من مقدمة خشبة المسرح.
- وهذا هو لللقن.

ثم ترا كضبت البقع الضوئية مرة أخرى وتناثرت في كل مكان، وكانت تتوهج ثم تنطفئ
وفي أثناء ذلك كله كنت أذكر حالتى عندما كنت أقدم «عطيل» في عرض الاختبار
وقال أركادى نيكولايفتش في نهاية الحصة:

- هل فهمتم الآن أهمية أن يكون الممثل قادرا على أن ينظر ويرى على الخشبة ذاتها. هذا
فن صعب يجب أن تتعلموه!

... .. عام (١٩٠٩)

حضر اليوم الحصة - لمحبة أملنا جميعا - ليفان بلا تونوفيتش وحده، وأعلن أنه سوف
يعمل معنا بتكليف من تورسوف.

وهكلنا أجرى زحمانوف اليوم حصته الأولى معنا.

كيف هو كمعلم؟

يختلف إيفان بلا تونوفيتش عن أركادى نيكولايفيتش اختلافا تاما بالطبع. بيد أن أحدا منا لم يتوقع أن يظهر كما رأيتاه اليوم على وجه التحديد.

فرحمانوف في الحياة العادية وفي حضور تورسوف يكون هادئا، متواضعا، كشير الصمت، ولكنه عندما يكون وحده فسرعان ما يتكشف عن شخص حازم وصارم، حيوى الطبع.

كان يصدر أوامره بلهجة الواثق من نفسه والمهيمن:

- ركزوا انتباهكم جميعا! لا تتسائلوا مع أنفسكم! وإليكم فيم يتلخص التمرين الذى أعطيه لكم: سأحدد لكل منكم موضوعا ينظر إليه. وأنتم تلاحظون شكله وخطوطه ولونه وتفاصيله وخصائصه. يجب أن تفرغوا من هذا كله قبل أن أصل فى العد إلى الرقم «ثلاثون». أقول لكم «ثلاثون»!! وبعد ذلك أطلقى النور حتى لا تتروا موضوع الانتباه وأجعلكم تتحدثون عنه. سوف تصغون لى كل ما تطبع فى ذاكرتكم البصرية فى العتمة. وسأتحقق مما قلتموه وأقارنه مع الموضوع بعد إضاءة الأنوار. انتباه! إنى أبدا: مالوليتكوف، انظري إلى المرأة.

وأسرعت تشير إلى المرأة:

- أهذه هى، يا أحيائي؟

- لا لزوم لأسئلة زائدة. إن ثمة مرة واحدة فى الغرفة ولا يوجد سواها، لا يوجد سواها! على الممثل أن يكون فعلنا. بوشين، انظر إلى اللوحة. غوفوركوف، إلى الثريا. فيليامينوفا إلى (اليوم) الصور.

وسألت مستفهمة بصوت غلب:

- ذى اللغلاف الخفلى الأرجوانى؟

- لقد أشرت إليه. إنى لا أعيد مرة ثانية. على الفنان أن يكون يقظا سريع الفهم نازفانوف، انظر إلى السجادة.

- السجاجيد كثيرة هنا. أية سجادة منها؟

- قرر بنفسك فى حالة سوء الفهم! أعطى، ولكن لا تتردد، لا تكرر السؤال! يحتاج الفنان إلى سرعة البديهة. أقول سرعة البديهة! فيوتسوف، انظر إلى المزهرة. أومنوفىخ إلى النافذة. ديمكوفا إلى الوسادة. فيسيلوفسكى إلى (البهائم). واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

. وعد إيفان بلا تونوفيتش حتى الثلاثين لم أصبر أمره:

- اظلام!

وعندما ساد الظلام دعاني وطلب منى أن أصف له ما رأيته. فرحت أشرح له بالتفصيل.
- أنت لم تحدد لى أية سجادة، فضاء منى بعض الوقت فى الاختيار.
وأمرنى إيفان بلا تونوفيتش قائلا:

- انحصر، وادخل فى جوهر الموضوع، فى جوهره.

وأسرعت أصف له مشاهدتى حتى لا يصرخ بى:

- السجادة عجمية. لون أرضيتها بنى مائل إلى الحمرة، أما حاشيتها فمريضة مخيط بالأطراف.

- نورا! ملأه كره من أمرها خطأ، يا صديقى! لقد رسبت لم تكن متيقظا.

- إظلام!

بوشين!

- لم أفهم موضوع اللوحة لسوء الرؤية وبعد المسافة. لم أر سوى لونا أصفر على أرضية حمراء.

وأمر إيفان بلا تونوفيتش قائلا:

- نورا! لا وجود للون أصفر أو أحمر فى اللوحة.

وقال بوشين بصوت جهورى:

- فى الحقيقة، لقد رسبت، لم أكن يقظا.

ونادى رحمانوف:

- غوفوركوف!

- الثريا ذهبية اللون مما تجده فى السوق. وقطعها من الزجاج.

وأصدر رحمانوف أمره:

- نورا! الثريا من المتحف، وهى أصلية وتعود إلى عصر الكساندر. لقد رسمت!

اظلام! نازفانوف صف السجادة مرة أخرى.

فاعتزلت وقد أغلقت على حين غرة:

- لم أكن أعلم أنتى سأطالب بوصفها من جديد. أرجز المعذرة. لم أفكر بذلك.

- فكر فى المرة القادمة. صحح الأخطاء ولا تجلس لحظة واحدة مكتوف اليدين دون عمل

- اعملوا جميعا بأننى سأكرر السؤال مرتين بل أكثر حتى أظفر بفكرة دقيقة عن
اتطباعاتكم.

بوشين!

فقال هذا وقد أخذ على حين غرة:

- رسمت. رسمت مرتين.

ولقد أجبرنا رحمانوف فى نهاية المطاف على دراسة الأشياء المحددة لنا حتى أدق
التفاصيل والقيام بوصفها. واضطر هذا الأمر إلى استدعائى خمس مرات. ولقد استمر هذا
العمل فى وتيرة شديدة حوالى نصف ساعة. تعبت خلالها أعيننا تعباً شديداً، وأثقل على
انتباهنا. لا يمكن الاستمرار فى الحصص طويلاً بمثل هذا التوتر الأقصى. وهذا ما جعل
رحمانوف يقسم حصته إلى قسمين، كل منهما يستغرق نصف ساعة.

لقد توقفنا مؤقتاً عن التمارين وذهبنا إلى حصة الرقص. بعدها توجهنا نحو حصة
رحمانوف من جديد حيث قمنا بما فعلناه فى نصف الساعة الأولى. ولكن، اختصر العد
حتى العشرين.

ولقد وعدنا إيفان بلا تونوفيتش بأننا سوف نصل بالتمارين إلى ثلاث أو خمس ثوان
وأعلن قائلاً:

- إننا نشهد انتباهنا بهذه الطريقة!

الآن، وأنا أسجل ما جرى في حصة إيفان بلا تونوفيتش اليوم، ينتابني بعض الشك فيما أفعل: فهل من الضروري أو من المفيد أن أسجل مايجرى في حصص إيفان بلا تونوفيتش؟ أم لعل من الأفضل أن أسجل هذه التمارين في دفتر خاص؟ فلا جعل من هذه التسجيلات دليل تمارين عملية، نوعا من دفاتر المسائل. أو كما يحب إيفان بلا تونوفيتش أن يسمى حصصه نوعا من «المران والتدريب المتواصل». وستقدم لى هذه التمارين الفائدة في أثناء تدريسي اليومى وربما، مع عمر الزمن، في الاخراج والتعليم أيضا. لقد حسم الأمر.

من الآن فصاعدا سيكون في حوزتي دفتران اثنان: أتابع في أحدهما، وهو هذا الذى بين يدي، تدوين مذكراتي اليومية، وأنقل فيه نظرية الفن التى يدرسنا اياها تورتسوف، أما في الدفتر الثانى فسأقوم بوصف التمارين العملية التى يجربها معنا رحمانوف. وسيكون ذلك بدوره نوعا من دفاتر المسائل الخاصة بحصة «المران والتدريب المتواصل» حسب «المنهج».

.. .. عام (..) ١٩

استأنف تورتسوف اليوم أيضا الضوئى لمواضيع الانتباه على الخشبة. قال: كنا نتعامل حتى الآن مع مواضيع على شكل نقطة. أما الآن، فسأريكم ما يسمى بدائرة الانتباه. إنها ليست نقطة واحدة، بل قطاع كامل ذو أبعاد صغيرة، ويضم كثيرا من المواضيع المستقلة. فالعينان تنتقلان من موضوع لآخر، ولكن لا تذهبان أبعد من حدود دائرة الانتباه.

بعد توطئة تورتسوف هذه، ساد الظلام، ثم بعد ثانية واحدة اشتعل مصباح كبير موضوع على الطاولة التى جلست بجوارها. كان غطاء المصباح يسقط هالة ضوئية دائرية فوق رأسى ويدي. وأثار بضوءه براق وسط الطاولة التى وضع عليها مختلف الأشياء من حلى وألعاب. أما القسم الكبير المتبقى من الخشبة وصالة المتفرجين فقد غرق فى ظلمة دامية. ولقد شعرت بمزيد من الراحة فى هالة المصباح الضوئية التى خيل لى وكأنها استقطبت انتباهى كله فى دائرتها الضوئية التى يحدها الظلام.

وقال لنا تورتسوف:

- تصور هذه الهالة التى ترونها على الطاولة دائرة الانتباه الصغيرة، حيث توجدون، أو بالأصح، توجد فى مركزها رؤوسكم وأيديكم الواقعة فى مجال الضوء. هذه الدائرة تشبه

سدادة جهاز التصوير الصغيرة التي تبرز تفاصيل أجزاء الموضوع الصغيرة ولقد كان تورسوف على حق: إذ أن جميع الأشياء الموضوعة على الطاولة في دائرة الضوء الضيقة كانت تستقطب الانتباه بصورة تلقائية

فاذا كان الظلام شاملاً يكفي أن تجد نفسك ضمن دائرة ضوئية حتى تشعر بأنك معزول عن الجميع. إنك تشعر، وأنت في دائرة الضوء، وكأنك في بيتك، لا أحد يخيفك، ولا تخجل من شيء. إنك، تنسى أن كثرة من العيون الغريبة تراقبك في الظلام ومن جميع الجهات. لا بل إن إحساسى بأننى فى بيتى، وأنا فى دائرة الضوء الصغيرة، أكبر مما لو كنت فى مسكنى الخاص. فهناك تسترق صاحبة البيت الفضولية النظر من ثقب الباب، بينما تبدو جدران الظلمة الشديدة السوداء التى تطرق دائرة الضوء منيعة لا تخترق. فى دائرة ضوء ضيقة كهذه - كما هو الأمر فى حانة الانتباه المركز - من السهل أن نتفحص الأشياء بأدق تفاصيلها، فنتتأبنا أقرب المشاعر والخواطر إلى أنفسنا، وننفذ أفعالا معقدة، ونحسم فى مسائل صعبة، ونحلل أدق المشاعر والأفكار، ونصل بشخص آخر، ونحس به، ونودعه أفكارنا، ونستعيد الماضى فى ذاكرتنا، ونحلم بالمستقبل.

ولقد أدرك تورسوف حالتي هذه، فاقرب من حافة المسرح وقال لى بحية:

- لاحظ معى بسرعة: إننا نطلق على الحالة التى تشعر بها الآن فى لغتنا «بالعزلة العلانية».

فهى علانية لأننا جميعا معك، وهى عزلة لأنك معزول عنا بدائرة انتباه صغيرة. وفى استطاعتك دائما فى العرض، على رأى من جمهور غفير، أن تنفرد بنفسك فى عزلة كما تنفرد القوقمة بنفسها داخل صدقتها.

وسأريكم الآن دائرة الانتباه المتوسطة.

وساد الظلام.

بعد ذلك، أضفيت مساحة كبيرة نوعا ما شملت مجموعة من الأثاث: الطاولة وبعض الكراسى، وجانباً من البيانو، والموقد الحائطي، ومقعداً كبيراً وثيراً أمامه. ولقد وجدت نفسى فى مركز هذه الدائرة. ولم يكن فى استطاعتنا أن نبين كل شئ جملة واحدة، بل كان علينا احتبار المنطقة المضاءة جزءا فجزءا. لقد بدا كل شئ داخل الدائرة وكأنه موضوع - نقطة مستقل ومنفرد. بيد أن المشكلة هى انه قد تشكلت فى المساحة الضوئية المتزايدة

تدرجات خافتة. وهذه التدرجات الضوئية الخافتة كانت تسقط خارج حدود الدائرة فتجعل جدرانها أقل سماكة. زد على ذلك، أصبحت دائرة العزلة واسعة جداً، فإذا كان بالامكان مقارنة الدائرة الصغيرة بشقة رجل عازب، فأننا يمكن أن نشبه الدائرة المتوسطة بشقة عائلية. وكما أن المرء لا يشعر بالارتياح عندما يعيش وحيداً، عازباً في جناح مستقل يتألف من عشر غرف كذلك راودتنى الرغبة في أن أستعيد دائرة انتباهي الصغيرة الاثيرة لدى.

كنت أشعر وأفكر بهذه الطريقة عندما كنت وحدي في دائرة الضوء، ولكن المكان لم يتسع لنا إلا بصعوبة عندما دخل إلى في الدائرة المضاءة كل من شوستوف وبوشين ومالوليتكوفاوفيتونسوف وغيرهم. لقد تشكلت مجموعة احتلت مكانها على المقاعد الوثيرة والكراسي والأريكة.

إن المساحة الواسعة تعطي رحابة أكبر للفعل العريض. وتلائماً أكثر للحديث عن المسائل العامة لا الخاصة السرية. وبفضل ذلك نشأ مشهد شعبي حيوي وحرار في الدائرة المتوسطة. ولقد أرغمتني الدائرة الضوئية المتوسطة التي أرائنا إياها تورسوف اليوم، كما في الدائرة الضوئية، على الإحساس بحالة الفنان لدى اتساع مساحة الانتباه.

والجدير بالذكر أنه لم تخطر فتحة (البورتال) السوداء، هذا العدو اللدود، على بالي طوال حصة اليوم. فما أبعث ذلك على الدهشة!

وقال تورسوف عندما أضيئت عرفة الضيوف بنور ساطع، بينما ظلت الغرف الأخرى مظلمة، وبقي الانتباه مشتتاً في ساحة كبيرة.

- وإليكم الدائرة الكبرى!

ثم هتف أركادى نيكولايفتش بصورة مفاجئة عندما أضيئت بقية الغرف بنور ساطع.

- وهذه هي الدائرة الكبرى!

وتلاشت في المساحة الكبيرة. بينما راح أركادى نيكولايفتش يشرح لنا:

- نتوقف أبعد الدائرة الكبرى على مدى أبصار الناظر. لقد جعلت مساحة الانتباه في الغرفة على أوسع قدر ممكن، ولكن لوأنا كنا الآن في سهل أو في بحر لا في مسرح، لتحددت دائرة الانتباه عندئذ بخط أفق بعيد. ويضع الرسام خط الافق هذا عادة على خلفية خشبة المسرح.

وبعد فاصل صمت قصير أردف أركادى نيكولايفتش قائلاً:

— سأقوم الآن بإعادة هذه التمارين ذاتها ولكن في النور وليس في الظلمة.

اصغوا إلى الآن: سأضئ الأنوار الامامية السفلية والعلوية اضاءة تامة، دائرة الانتباه الصغيرة والعزلة العلانية في البداية، ومن ثم الدائرتين المتوسطة والكبيرة. واستعرض تورسوف بعض الوسائل التقنية لمساعدة الطلاب في الاحتفاظ على انتباههم الذي كان يتشتت في حالة الإنارة التامة.

من أجل ذلك، يجب حصر المساحة المحددة، أو دائرة الانتباه البصري، بخطوط الأشياء الموجودة في الغرفة. خذوا، مثلاً، الطاولة المستديرة التي وضع عليها مختلف الأشياء. سوف نعتبر مساحة سطحها دائرة انتباه صغيرة في الضوء، كما سنعتبر السجادة المفروشة على الأرض مع الأثاث الموضوع عليها دائرة متوسطة في الضوء.

ومن الواضح أن السجادة الكبيرة الأخرى تحدد معالم دائرة كبيرة في الضوء.

وبعد تورسوف، هناك حيث الأرض عارية، العدد اللازم له من مربعات القوالب الخشبية (الباركيه) المرتسمة على سطح الأرضية. حقا من الصعب تثبيت خط الدائرة المحددة على أساسها والحفاظ على الانتباه في حدودها، بيد أن المربعات تساعد في ذلك.

— وهذه هي الشقة كلها، انها دائرة الانتباه الكبرى في الضوء.

ولأسف الشديد أخذت تضغط فتحة (البورتال) السوداء على الخشبة من جديد بحكم اتساع المساحة وراحت تسيطر على انتباهي. ولقد فقدت جميع التمارين التي قمت بها سابقاً والتي كانت قد أدخلت الأمل إلى نفسي قيمتها من جراء ذلك. لقد شعرت بالهجز في نفسي مرة أخرى.

وقال أركادى نيكولايفتش عندما لاحظ حالتي:

— سأورد لكم وسيلة تقنية أخرى تساعدكم في التحكم بالانتباه. واليكم فيم تلخص هذه الوسيلة: إن مساحة انتباهكم تزداد باتساع الدائرة في الضوء. بيد أن هذا لا يمكن أن يستمر إلا عندما تكونون قادرين على المحافظة بصورة ذهنية على خط الدائرة المرتسم. لذا عندما تبدأ الأطراف المحددة بالاهتزاز والتشتت يجب الإسراع في تضيق الدائرة حتى الحدود القصوى التي تدخل ضمن إمكانية انتباهكم البصري.

ولكن فى هذه اللحظة كثيرا ما بفلت الانتباه من سلطنتكم ويضيع فى المساحة الكبيرة. ويضطرركم ذلك إلى جمعه وتوجيهه من جديد. ومن أجل هذا الغرض عليكم أن تطلبوا العمون بأسرع وقت من الموضوع - النقطة، وليكن مثلا، هذا المصباح الصغير ذو العلبة الذى توهج الآن مرة أخرى فوق الطاولة. لا حاجة إلى القول بأنه لا يبدو بمثل ذلك السطوح الذى بدا عليه سابقا فى الظلام، فهذا لا يعيقه، الآن أيضا، عن اجتذاب الانتباه.

والآن، بعد أن وطلت انتباه لحظة، اصغوا، فى البداية، دائرة صغيرة فى الضوء يكون مركزها المصباح، ثم حددوا دائرة انتباه متوسطة فى الضوء، وفيها عدد من الدوائر الصغيرة.

وقمنا بكل ما طلب منا، وعندما ازدادت مساحة الانتباه، وبلغت حدا أقصى ضاع انتباهى مرة أخرى فى فضاء خشبة المسرح الكبيرة.

وتوهج المصباح ذو العلبة على الطاولة المستديرة مرة ثانية فى الانارة التامة. وهتف بنا تورسوف:

- انظروا بسرعة إلى الموضوع - النقطة هذا!

وسحرت عينيّ فى المصباح التوهج فى الانارة التامة، ولم ألاحظ كيف غاص كل شئ من حولى فى العتمة تقريبا واستحالت الدائرة الكبيرة إلى دائرة متوسطة.

بعد ذلك ضاقت الدائرة المتوسطة وتحولت إلى دائرة صغيرة. وشعرت بنفسى أحسن حالا، فهى الدائرة الأثيرة لئدى لأننى أسيطر عليها بسهولة.

ثم قام أركادى نيكولايفتش بانتقالات عديدة فى العتمة من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس. ثم من الدائرة الكبيرة إلى الدائرة الصغيرة ثم من جديد من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس.

ولقد قام بتكرار هذه الانتقالات حوالى عشر مرات حتى أصبحت فى نهاية المطاف مألوفا بالنسبة لنا إلى حد ما.

وهتف تورسوف لدى التكرار الأخير، أى لدى الانتقال إلى أكبر الدوائر حيث أضيئت خشبة المسرح كلها بضوء ساطع:

– ابحثوا عن الدائرة المتوسطة في الضوء. ولينتقل بصركم في داخلها بحرية! قفوا! لقد تحول انتباهكم عنها! تشبوا بسرعة بالمصباح المنقذ. إنه يتوهج في الضوء من أجل هذا الغرض. نعم، هكذا رائع!

هاتوا الآن الدائرة الصغيرة في الضوء، ليس هذا صعبا في حال توهج مصباح في مركزها. ولقد عدنا، بعد ذلك، في تدرج معاكس، إلى الدائرة الكبيرة في الضوء متشبين في لحظات الخطر بالمصباح المتوهج، أى بالموضوع – النقطة. ولقد قمنا بهذه الانتقالات في الضوء أيضا عددا كبيرا من المرات.

ولقد كان تورسوف يرد طوال الوقت:

– عندما تضلّون طريقكم في الدائرة الكبيرة، تشبوا بالموضوع – النقطة بسرعة. وبعد أن تتمكنوا منه، اصنعوا لأنفسكم دائرة صغيرة، ثم متوسطة.

كان تورسوف يحاول أن يكسبنا عادة الانتقال من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس انتقالاتا ميكانيكيا لا واعية، دون أن يتشتت انتباهنا في أثناء ذلك.

طبعاً أننا لما أكتسب هذه العادة بعد، ولكنى أدركت، رغم ذلك، أنه يمكن لوسيلة اللجوء إلى العزلة العلانية في حال الدائرة المتوسطة أن تتحول إلى حاجة طبيعية على الخشية. وعندما حدثت تورسوف عن ذلك قال ملاحظاً:

– لن نقدرها هذه الوسيلة حق قدرها إلا عندما تجدون أنفسكم وسط حلبة (الكونسرت) الواسعة. إن الممثل ليشرع بنفسه فيها عاجزاً وكأنما هو في صحراء. هناك، سوف تدركون أنه لا بد لكم، من أجل إنقاذ أنفسكم، من السيطرة على دائرتي الانتباه، المتوسطة والصغيرة، سيطرة تامة.

تذكروا إنه كلما اتسعت الدائرة الكبيرة واشتدت صحراويتها في لحظات القلق والذهول المخيفة وجب أن يزداد ضيق دائرتي الانتباه المتوسطة والصغيرة في داخلها، وأن يحكم طوق العزلة العلانية بمزيد من الأحكام.

وانتقل تورسوف بعد فاصل صمت قصير إلى استعراض مجموعة جديدة من الدوائر الصغيرة والمتوسطة والكبيرة المتواجدة خارج أنفسنا استعراضاً ضوئياً.

فنحن كنا سابقاً نتواجد في مركز دوائر الانتباه، أما الآن، فقد وجدنا أنفسنا في الظلمة، أى خارج الهالة الضوئية.

أطفئت المصابيح كلها. ثم فجأة توهج مصباح معلق في غرفة الطعام المجاورة، ولقد سقطت هالة الضوء المستديرة هناك على غطاء المائدة الأبيض.

واليكم دائرة الانتباه الصغيرة هذه التي تقع خارجكم.

وكان في استطاعتنا أن نراقب من غرفة الضيوف المظلمة كل ما يجري حولنا حتى أبعد نقطة يراها البصر. ولقد تمكنت من اختيار عددا من المواضيع - النقطة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة الكبيرة الواقعة خارجنا.

ولقد قمنا بتمارين على دوائر انتباه من مختلف المقاييس مما يقع خارجنا في ضوء كامل فأضيق هذه المرة غرفة الضيوف وجميع الغرف الأخرى. وكان علينا أن نحدد ذهنيا دوائر الانتباه الواقعة خارجنا وأن نضييقها أو نوسعها كما فعلنا سابقا عندما كنا نتواجد في مركز الدائرة.

١٩ عام (..)

هتفت في بداية حصّة اليوم وقد اجتاحتني دفقة من غبطة عارمة:

- ليتنا لا نفارق دائرتنا الصغيرة على الخشبة أبدا؟

- لا تفارقها إذن! ذلك طوع إرادتك.

- ولكن ليس في استطاعتى أن أحمل مصباحا مزودا بغطاء وأن أتقل به في كل مكان وكأني...

- لا أنصحك بذلك طبعاً. ولكنك تستطيع أن تحمل دائرة الانتباه الصغيرة معك في كل مكان سواء في الحياة أو على الخشبة.

- وكيف ذلك؟

- سترى الآن. اصعد إلى المنصة، وتصرف عليها وكأنك في بيتك: قف وامش واجلس في أماكن مختلفة.

صعدت المنصة. وسادت ظلمة حالكة سرعان ما ظهرت خلالها هالة ضوء دائرية أخذت تتحرك معي.

كنت أخطو في الغرفة فتتحرك الدائرة ورائي.

وفجأة حدث ما يستعصى على الفهم: فقد جلست إلى (البيانو) ورحت أعزف لحنا من مقطوعة «المارده» * وهو اللحن الوحيد الذى أجد عزفه.

ولا بد من بعض التعليق لتقويم هذه الواقعة الخارقة للعادة تقويما مناسباً. فالمسألة هي أنى لست موسيقيا على الإطلاق، ولا أعزف إلا عندما أتأكد تماما بأنى وحدى فى المنزل. كنت أشعر بأن مصيبة قد حلت بى اذا سمعنى أحد وأنا أتدرب بهدوء ودخل على الغرفة أثناء العزف. عندئذ كنت أصفق غطاء (البيانو) وأدوب من الخجل. باختصار كنت أنصرف وكأنى طالب ثانوى ضبط متلبسا بتهمة التدخين. ولكنى قمت بالعزف اليوم علانية وكأنى عازف (بيانو) دون أن أشعر بالخجل، لا بل تابعت العزف بشئ من المتعة. أمر غير معقول! تلك أعجوبة! كيف نفسرها؟! لعل دائرة الانتباه تعطينا على الخشبة مناعة أكبر مما تعطينا إياه فى الحياة، أو لعل دائرة الانتباه تتميز بخصائص أخرى لا أعرفها!

ويدون لى أن دائرة الانتباه الصغيرة المتقلة هي الأهم والأكثر جوهرية لا بل أكثرها فائدة من الناحية العملية من بين جميع الأسرار الإبداعية التى أطلعونا عليها خلال زمن تواجدها القصير. من الآن فصاعداً، مستصح دائرة الانتباه الصغيرة المتقلة والعزلة العلانية، حصنى المتبع ضد مختلف البشاعات الممكنة على الخشبة.

ولشرح أهمية هذه الدائرة بصورة أفضل، روى لنا تورنيسوف إحدى الحكايات الهندية. وتتلخص فى أن أحد المهرجات وضع شرطاً لاختيار وزيره المقبل أن يقطع هذا سور المدينة حاملاً إناء كبيراً مملوئاً إلى حافته بالحليب دون أن يهرق منه قطرة واحدة. ولقد سار الكثيرون على السور ولكنهم أخفقوا فى تنفيذ المهمة لأن انتباههم كان ينصرف إلى الناس الذين كانوا ينادونهم ويفزعونهم.

وكان المهرجا يمر عن رفضه قائلا: «لا، هؤلاء ليسوا بوزراء».

وهكذا إلى أن انطلق أحدهم فوق السور. فلم يكن هتاف الناس أو تخويفهم إياه أو خداعهم له ليحول عينيه عن الإناء المملوء حتى حافته.

* هو فى الميثولوجيا أو الديانة الاغريقية كل إله أو روح يساعد الإنسان أو يمرق لتحقيق مقاصده وهو فى المسيحية الروح الشريرة أو العفريت أو الشيطان.

وهتف الحاكم: «اطلقوا النار».

وأطلقوا النار ولكن دون جدوى.

عندئذ قال المهرابا: «هذا هو الوزير المطلوب».

وسأل الحاكم: «ألم تسمع الصيحات؟»

«لا»

«ألم تر المحاولات التي قاموا بها لبث الخوف في نفسك؟

«لا، كنت أنظر إلى الحليب»

«هل سمعت الطلقات؟»

«لا، أيها الحاكم! كنت أنظر إلى الحليب»

واختتم أركادى نيكولا يفتش حقيبته قائلا:

- هنا مانسميه الكيتونة في الدائرة! هذا هو الانتباه الأصيل. وليس انتباهها في الظلمة، بل في النور! فحاولوا انتم أيضا أن تقوموا بتجربتهم في حال الاضاءة الكاملة.

لقد ظهر - للأسف - أنه لا يمكننا ان نعمل على منصب الوزير عند المهرابا! فأننا لم أنجح في إحكام الدائرة للثقل حولي وخلق العزلة العلاجية. ولقد هب لمساعدتنا إيفان بلانوفيتش باخترعه الجديد. فوزع علينا طارات من القصب شبيهة بجلك التي تقفز عبرها الفارسة في السيرك. وكان بعض هذه الطارات كبيرا وبعضها الآخر صغيرا. فاذا وضعنا طارة كهذه في وسطنا وأمسكنا بها في يدينا، بحيث تصبح في مركزها، نجد أنفسنا في الدائرة، بالإضافة إلى أن خطوط الطارة للموسة تساعد في المحافظة على خط محيط الدائرة في حدود ثابتة وواضحة. وعندما نخطر بالغرفة بمثل هذه الطارة نرى دائرة الانتباه المتنقلة التي كان ينبغي أن نحملها معنا في الخيال ونلمسها.

ولقد ساعد اختراع رحمانوف هذا بعض الطلبة مثل بوشين السمين الذي قال:

- اننى أشعر بنفسى وكأني (ديوخين) * ... في البرميل، طبعاً أشعر ببعض الضيق مادام محيط دائرة البطن لدى كبيراً إلى هذا الحد، ولكنى أحصل ذلك في سبيل العزلة والوطن.

* ديوخين السميني (حوالي ٤٠٠ - ٣٢٥ ق.م) فيلسوف إغريقي يمثل إحدى المدارس السقراطية التي رفعت شعار حرية الفرد الروحية اللامحدودة. كان يعيش في برميل (Pithos يوناني) وهو إناء يوناني قديم يوضو الشكل، كبير الحجم يستعمل لحفظ الحبوب أو الماء الخ وكان يصل ارتفاعه إلى ٢ م ويغرس في الأرض.

أما أنا فقد تكيفت - على طريقتي - مع المهمة الصعبة التي وضعتها أمامنا الدائرة المتحركة.

لا بل قمت اليوم باكتشافى الخاص فى الشارع.

فمن الظواهر الغريبة أن رسم حدود دائرة الانتباه الوهمية، والسير بها فى الشارع وسط عدد كبير من المارة والحافلات والسيارات المنطلقة، كان أسهل على من رسم تلك الدائرة على الخشبة. لقد فعلت ذلك بسهولة فى شارع (أربانت)، أشد الأماكن ازدحاما بالناس. إذ قلت لنفسى: «هذا هو خط الدائرة الذى أحدهه لنفسى. يبدأ من المرفق إلى حافة المحفظة التى تبرز من تحت إبطى، ولا يجتاز مشط القدم الذى أقذف به إلى الامام. هذا هو الخط الذى يجب أن يعنى الانتباه فى حدوده». ولقد نجحت فى المحافظة على الانتباه فى الحدود المشار إليها. بيد أن عملا كهذا فى مكان مكتظ بالناس هذا عملا ليس مريحا تماما وكان يهدد بمواقب وخيمة: فقد دست على قدم أحدهم. وكنت أقلب (بسطة) حلويات، ولم أقم بالانحناء لأحد المعارف، وهذا ما جعلنى أوسع حدود الدائرة المرسومة إلى حدود الدائرة المتوسطة التى تنتشر بعيدا بعض الشيء عن حدود الجسم.

ولقد بدت هذه الدائرة أقل خطرا، إلا أن الانتباه فيها صار أصعب. فقد أخذ الناس من خلال هذه الدائرة يتحركون بسرعة ذهبا ولهايا. ويتجهون نحوى ويجتازوننى وما كنت لأنظر إليهم لو كانت للمساحة كبيرة بعيدا عن حدود هذه الدائرة. إلا أن الحدود الضيقة التى خصصت للمراقبة جعلت المعارف القمين لا يجلبون لى متعة كبيرة ملحوظين على غير ما كنت أرغب وأشتهى. لقد كنت جميع الترهات فى دائرة العدسة المكبرة أو (الميكروسكوب) غير الكبيرة تزحف إليك. ولقد حدث الشيء ذاته فى دائرتى المتحركة. فلقد كان الانتباه المهدف يلتقط كل ما كان يقع فى مجال الرؤية. ولقد حاولت القيام بتمرين على توسيع دائرة الانتباه وتضييقها، ولكنى اضطررت إلى الكف عن هذه التجربة لأنى كدت أحصى جميع درجات السلم المفضية إلى الطابق الأرضى.

- وعندما وصلت ساحة (أربانت) حددت لنفسى أكبر دائرة يمكن أن يطالها البصر، فاندمجت فيها جميع الخطوط وأبهمت معالمها على الفور وسمعت صفارات انذار بالاسة، وشتائم كان يقذف بها أحد السائقين، ورأيت مقدمة سيارة صغيرة كادت تدهسنى.

واستيقظت فاكرتى كلمات توريسوف:

«إننا ضللت طريقك فى الدائرة الكبيرة، الجأ فوراً إلى الدائرة الصغيرة».

وهذا ما فعلت.

ورحت أناقش الأمر بينى وبين نفسى: «غريب. لماذا يتم خلق العزلة فى مساحة (أرباب) الواسعة، فى شارع مكتظ بالناس بصورة أسهل مما على الخشبة. ألا يكمن السبب، باترى، فى أن الجميع ينظرون إلى الممثل وهو على الخشبة، بينما لا أحد يهتم بك وأنت فى الشارع. هذا طرف لا يد منه فى المسرح. فلقد وجد المسرح من أجل أن ينظر فيه الجمهور إلى الخشبة، وإلى عزلة الشخصية المسرحية العلانية عليها.

ولقد وقعت لى فى مساء ذلك اليوم حادثة أعطتني درساً أكثر أهمية وعبرة. وإليكم ماذا حدث: ذهبت إلى محاضرة البروفيسور (X). تأخرت عن بداية المحاضرة ودخلت مسرعاً إلى الصالة المكتظة بالناس فى الوقت الذى كان يحدد المحاضر موضوعات محاضراته ونظرياته الأساسية بصوت خفيض.

وارتفع النداء من جميع الجهات:

– صه... هدوء! دعونا نسمع!

ولقد شعرت بأننى صرت محط انتباه الجميع فارتبكت وفقدت فى لمح البصر كل تركيز لدى، تماماً كما حدث ذلك فى عرض الاختبار عندما قدمت مشهداً من «عطيل». بيد أنى ضيق دائرة الانتباه بصورة آلية إلى حدود الدائرة الصغيرة المتتقلة. فأصبحت جميع المواضيع – النقطة فى داخلها جلية واضحة حتى أنى استطعت أن أبحث عن رقم مقعدى فى الصالة. ولقد أدخل ذلك الهدوء إلى نفسى فأخذت فى الحال أتمرن بصورة علانية، ودونما عجلة، على تضيق دائرة الانتباه وتوسيعها متنقلاً من الدائرة الكبيرة إلى الصغيرة، وبالعكس من الصغيرة إلى الكبيرة. ولقد شعرت أثناء ذلك أن هدوئى وعدم استعجالى ونفسى بنفسى قد راقت للجمهور فانقطع صراخه، لا بل إن المحاضر توقف عن القاء محاضراته وأعطى فرصة راحة. لقد شعرت بالسرور لأنى استطعت انتباه الجميع وأحسست بأنهم صاروا فى قبضتى.

لقد أدركت اليوم، أى شعرت بفائدة دائرة الانتباه المتتقلة ليس نظرياً فمحسب، بل من خلال الممارسة العملية أيضاً.

قال أركادى نيكولايفتش:

- كنا نتعامل حتى الآن مع الانتباه بوجه نحو مواضيع موجودة خارجنا، بالإضافة إلى أن هذه المواضيع كانت ميتة، غير متعشة، ليس فيها دفء كلمة «لوه» والظروف المقترحة وابتداعات الخيال. كنا نحتاج إلى الانتباه من أجل الانتباه نفسه، ونحتاج إلى الموضوع من أجل الموضوع أيضا. أما الآن فمقتصب أمامنا مهمة الحديث عن الانتباه الداخلي لا الخارجي الواقعي، عن مواضيع الحياة المتخيلة.

ما هي هذه المواضيع؟ بعضهم يعتقد أنه إذا ألقينا نظرة إلى داخل أنفسنا فسنرى ثمة أجزاءها المكونة كلها، أي العقل والاحساس والانتباه نفسه والخيال. هيا الق نظرة، إذن، يا فيوتسوف إلى داخل نفسك واعر لنا على الانتباه والخيال.

- وأين أبحث عنهما في داخل نفسي؟

- وسأل أركادى نيكولايفتش بتهمة:

- لماذا لا أجد ليقان بلا تونوفيتش؟ أين اخفي؟

وأخذ الجميع يلفتون حولهم، ومن ثم أمضوا في التفكير بشيء ما.

وسأل تورتسوف فيوتسوف:

- أين يشرذ انتباهك؟

- إنه يفتش عن ليقان بلا تونوفيتش في المسرح كله... ولقد عرج عليه في البيت... وسأل تورتسوف:

- والخيال؟

فقرر نيوتسوف في كثير من الرضا:

- هناك حيث الانتباه. إنه يفتش أيضا.

- والآن، تذكر طعم (الكافيار) الطازج.

فأجبت:

- لقد تذكرت.

- أين يوجد موضوع انتباهك؟
- لقد تصورت، فى البداية، صحنا كبيراً من (الكافيار) موضوعاً على مائدة مليئة بالمقبلات.
- فالموضوع، إذن، كان يقع ذهنياً خارج نفسك.
- وتذكرت:
- ولكن الرقعة استدعت فى الحال حاسة الذوق فى الفم، أى فى اللسان.
- وقال أركادى نيكولايفتش ملاحظاً:
- أى أن الموضوع يقع داخلك، وأنت توجه انتباهك إلى هناك.
- شوشوف! تذكر رائحة سمك السلمون.
- تذكرت.
- أين يقع الموضوع؟
- وتذكر باشا قائلاً:
- إنه يقع فى البداية على مائدة المقبلات أيضاً.
- أى أنه يقع خارجك.
- ولكنه انتقل فيما بعد إلى مكان ما هناك فى الفم أو فى الأنف. باختصار صار يقع داخلى.
- وتابع أركادى نيكولايفتش تحقيقه:
- تذكر، الآن، المارش الجنائزى عند (شويان). أين الموضوع؟
- وشرح باشا:
- كان يقع فى البداية خارج نفسى أى فى المركب الجنائزى. ولكنى رحت أسمع أصوات الأوركسترا فى مكان ما عميق من الروح، أى فى داخلى أنا.
- فأنت توجه انتباهك إلى هناك، إذن؟
- نعم.

- إذن، نحن نخلق فى الحياة الداخلية تصورات بصرية أولا: عن مكان تواجد إنسان بلاكونوفيتش، أو عن مائدة القبلات أو الموكب الجنائزى. ومن ثم نستثير الإحساسات الداخلية الخاصة بإحدى الحواس الخمس عبر هذه التصورات، ونثبت انتباهنا عليها أخيرا. وهكذا لا يتم اقترابنا من الموضوع فى حياتنا للتخيلة بصورة مباشرة، بل عبر موضوع فرعى آخر إذا صح القول. على هذه الصورة تجرى الأمور مع حواسنا الخمس.

ثم سأل توريسوف:

- بماذا تشعرون، يا فلاديمير، عندما تصنعين خشية المسرح؟
واضطربت جميلتنا قائلة:

- لا أعرف، حقا، كيف يمكن القول..

- وأين توجهين انتباهك الآن؟

- لا أعرف، حقا إني.. يبدو لى نحو غرفة الممثلين خلف الكواليس.. فى مسرحنا.. قبل بداية عرض الاختبار.

- وماذا تفعلين فى غرفة الممثلين؟

- لا أعرف، كيف أخبر لكم... إني قلقة بصدد الزى.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستأنفا:

- أليست قلقة بصدد دور (كاتارينا)؟

- وبصدد (كاتارينا) أيضا.

- وما هو شعورك؟

- إني على حيلة من أمرى، وأحس بأن كل شئ يسقط من يدي.. سأناغره.. جرس.. أشعر بأن شيئا ما هنا فى مكان ما ينقبض فى دخلي... وأحس بضعف كما لو كنت مريضة... أوه! لا بل أن رأسى أخذ يدور بالفعل.

وارتمت فيليا مينوفا على ظهر الكرسي حبيبت عينيها يديها الجميلتين.

- أنتم ترون أنه قد تكرر الشئ نفسه هذه المرة أيضا: فلقد نشأت تصورات بصرية عن حياة ماروآ الكواليس قبل صعود الخشبة. ولقد استدعت هذه التصورات صدى فى الحياة

الداخلية، أو بتعبير آخر، ولدت معاناة يمكن أن تصل، إذا ما استمرت في تطورها، درجة الاغماء الفعلى.

إن مواضيع انتباهنا متواجدة حولنا بكثرة سواء فى الحياة الواقعية أو فى الحياة المتخيلة. لا بل إن هذه الأخيرة لا ترسم لنا ماهو موجود واقعيا فحسب، بل تعدى ذلك إلى عوالم فانتازية يستحيل حدوثها فى الواقع أيضا. إن الحكاية الأسطورية لا تتحقق فى الحياة، ولكنها تعيش فى الخيال. وهذا المجال أكثر تنوعا بكثير من الواقع من حيث المواضيع.

تصوروا إذن حجم مادة انتباهنا الداخلى الذى لا ينضب!

يبد أن الصعوبة هى فى أن مواضيع حياتنا المتخيلة غير ثابتة ومتملصة فى معظم الأحيان. وإذا كان يتطلب عالم الأشياء المادى المحيط بنا على الخشية انتباهها مدبرا، فإن متطلبات الانتباه هذه تتضاعف كثيرا فى حال المواضيع المتخيلة غير الثابتة.

وسألت:

وكيف توطن موضوع الانتباه الداخلى فى أنفسنا إذن؟

- مثلما وطلدتم الانتباه الخارجى تماما، إذ يتعلق كل ماتعرفونه عن هذا الانتباه بالمواضيع الداخلية وبالانتباه الداخلى بصورة متساوية.

وسألت توروسوف مرة أخرى:

- أى أننا نستطيع سواء فى الحياة الداخلية أو المتخيلة أن نستخدم المواضيع - النقطة القريبة والمتوسطة والبعيدة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الثابتة منها والمتنقلة؟

- أجل، فأنت تشعر بها فى نفسك. وهذا يعنى أنها موجودة ويجب استخدامها.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مستأنفا مقارنته بين المواضيع الخارجية والداخلية وبين الانتباه الخارجى والداخلى:

- هل تذكرون كيف كان ينصرف انتباهكم، بين حين وآخر، عما كان يجرى على الخشبة إلى فتحة (البورتال) السوداء.

وهتفت:

- طبعاً، نذكر!

— اعلّموا، إذن، أن الانتباه الداخلى يتصرف أيضا فى كل لحظة من لحظات تواجد الفنان على الخشبة عن حياة الدور إلى ذكريات من حياة الفنان الإنسانية الخاصة. لذلك يجرى نضال مستمر فى مجال الانتباه الداخلى بين الانتباه الصحيح والانتباه الداخلى، بين الانتباه المفيد للدور والانتباه الذى يضر به.

فالاتباه الضار يصرفنا عن الخط الصحيح، ويشتتنا إلى الناحية الأخرى من الاضواء الأمامية، أى نحو صالة المتفرجين وما وراء حدود المسرح.

وأردت أن أحدد جوهر المسألة بدقة فسألت؟

— على هذا، من أجل تطوير انتباهنا الداخلى يجب أن نقوم ذهنيا بالتسايرين التى قمنا بعرضها المتعلقة بالانتباه الخارجى؟

فأكد أركادى نيكولايفتش:

— نعم، فأنتم الآن، كما كان الامر عليه آنذاك، تحتاجون أولا إلى تمارين تساعدكم فى صرف انتباهكم عما لا يجب ملاحظته، ولا ينبغي التفكير به على الخشبة. وثانيا إلى تمارين تساعدكم فى شد انتباهكم الداخلى نحو ما يحتاجه الدور. فى هذه الحالة فقط يصبح الانتباه قويا وحادا ومركزا وثابتا سواء كان هذا الانتباه خارجيا أم داخليا. ويتطلب هذا — لا كبيرا ومتظما ويستغرق زمنا طويلا.

ويحل الانتباه الداخلى طيعا المقام الأول من الأهمية فى عملنا، لأن القسم الأعظم من حياة الفنان على الخشبة وفى عملية الإبداع، إنما يجرى فى مجال التخييل الإبداعى والفكرة المتبدعة والظروف المقترحة للمبتكرة، ذلك كله يعيش على نحو غير مرئى فى روح الفنان، وهو فى متناول انتباهه الداخلى فقط.

يصعب على الممثل، وهو فى وضع الإبداع العلاتى المشتت للانتباه، أى وهو يقف أمام جمهور غفير من الناس، أن يركز انتباهه كله على موضوع داخلى متملص، يتعلم تعود رؤيته بأعين الروح على الخشبة. يهد أن العادة والعمل يذلان الصعاب.

وسألت:

— بلديهى أنه توجد تمارين خاصة من أجل ذلك؟

— إنها ستكون فى مجرى الدراسة والممثل المسرحى! فهى كالإبداع نفسه، تتطلب من الانتباه الخارجى، والداخلى بشكل خاص، نشاطا يكاد يكون مستمرا، فإذا فهم

الطالب أو الممثل ذلك، ووقف موقفا واعيا من عمله، سواء كان فى منزله أو فى دراسته أو على خشبة، وإذا انضبط بما فيه الكفاية وتأهب داخليا فى هذا الصدد، فإنه يستطيع أن يكون على ثقة بأن انتباهه سيتلقى المرات الضرورى من خلال العمل الذى يقوم به، وإن لم يتم بتمارين خاصة.

يبد أن هذا العمل اليومى الدءوب يتطلب قدرا كبيرا من قوة الإرادة وصلابة الطبع والثبات. ولا أظن أن جميع الفنانين يتمتعون بهذه الصفات. ولذلك يمكن تدريب الانتباه فى الحياة الخاصة أيضا، بالإضافة إلى العمل المسرحى. ومن أجل ذلك قوموا بتمارين شبيهة بتلك التى قمتم بها من أجل تطوير الخيال. فهى مفيدة ومجدية لتطوير الانتباه أيضا. عودوا أنفسكم كل يوم، عندما ترقدون للنوم وتطفنون النور، أن تستعيدوا فى خيالكم ما حدث فى يومكم كله، وأن تحاولوا، فى أثناء ذلك، استعادة ذكرياتكم بأكثر تفصيل ممكن. فإذا فكرتم بالفداء أو الشاى الذى احتسبتموه صباحا، حاولوا أن تستذكروا الطعام الذى تناولتموه والصحاف التى قدم فيها، وطريقة توزيعها على المائدة وأن تروا ذلك كله. ولتستذكروا كذلك الأفكار والمشاعر التى أثارها أحاديثكم حول الفداء واستدعاها فى أنفسكم مذاق المأكولات. وفى مرات أخرى، لاكتفوا باستذكار اليوم القريب وحسب، بل اللحظات البعيدة من حياتكم أيضا.

استعيدوا فى خيالكم أيضا، وتفصيل كبير، الشفق والغرف والأماكن التى اتفق لكم العيش أو التنزه فيها فى وقت مضى، لابل حاولوا وأنتم تتذكرون أشياء معينة أن تستخدموا هذه الأشياء فى خيالكم، فذلك يعيدكم إلى ترابط الأفعال الذى كنتم تعرفونه جيدا، وإلى خط اليوم فى الحياة الماضية. تحققوا من ذلك بانتباهكم الداخلى أيضا.

١٩ هام (..)

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم الحصة غير المكتملة. قال:

- يجب أن يكون الأتباء ومواضيع الانتباه فى الفن شديدة الثبات كما تعلمون. نحن لسنا بحاجة إلى انتباه ينزلق على السطح. فالإبداع يتطلب تركيز انتباه الكائن الحى تركيزا تاما وشاملا. كيف يمكننا الحصول على موضوع انتباه راسخ وعلى انتباه ضرورى لازاءه؟

أنتم تعرفون كيفية الحصول على ذلك، فلتتحقق عمليا من معرفتكم هذه. نازغانوف! اصعد الخشبة وانظر هناك إلى المصباح ذى الغطاء الموضوع على المنضدة المستديرة.

صعدت الخشبة. وسرعان ما أطفئت الأنوار وبقي مصباح واحد مضاء كان بالنسبة لى موضوع الانتباه الوحيد. ولكنى، ما أن مضت دقيقة واحدة حتى حقدت عليه، ووددت أن أقذف بالمصباح على الأرض. فقدم هذا لى لجوجا إلى حد كبير.

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بذلك ذكرنى قائلا:

- أن تعرف أن الموضوع، أى المصباح فى الحالة الراهنة، لا يجتذب الانتباه على الخشبة فى حد ذاته بل أن ما يجتذب الانتباه نحو الموضوع هو ابتداع الخيال الجذاب. فالابتداع يحول الموضوع ويحمله جذبا بمساعدة الظروف المقترحة. أحيطوا إذن موضوع الانتباه بافتداعات (الافتازيا) الجميلة المثيرة. وسوف يتحول المصباح اللجوج فى نظركم ويصبح مثيرا ومنبها للابتداع.

وساد فاصل صمت طويل نظرت خلاله إلى المصباح، ولكنى لم أتمكن من ابتكار شيء ما أبهر به نظرى إليه.

وأشفق على تورسوف أخيرا فقال:

- سأقدم لك المون. ليكن هذا المصباح عين وحش اسطورى نائم دون أن يطبق جفنيه اطباقا تاما، انك لا ترى فى الظلمة الحالكة خطوط جذعه العملاق، ولذلك يبدو لك أشد هولا. وجه لنفسك السؤال التالى: ما عسى أن أفعل لو أن هذه الفكرة المبتدعة أصبحت واقعا؟ كان يمكن للأمير من أمراء الحكايات أن يفكر بهذه الطريقة تماما ازاء هذه المسألة قبل أن يدخل معركته مع الوحش. عالج المسألة بمنطق انساني بسيط: من أية جهة أبدأ الهجوم على الوحش ما دام وجهه نحوى وذيله بعيدا فى الخلف. ولكن خطه الهجوم التى تضعها سيفة، وليفعل بطل الحكاية ذلك على نحو أفضل، ولكنك، رغم ذلك، تكون قد ابتكرت شيئا ما، ووجهت انتباهك نحو الموضوع لتتبعه الفكرة، ويستيقظ الخيال بنتيجة ذلك، فيستأثر بك، ويولد ميلا نحو الفعل. ومادمت قد بدأت الفعل، فهنا معنى أنك تقبلت الموضوع وأمنت به، وارتبطت به بعلاقة وثيقة. ويعنى، فى الوقت نفسه، أنه قد ظهر هدف ما، واتصرف انتباهك عن كل مايقع بعيدا عن الخشبة. بيد أن هذا كله مجرد البداية فى معاناة موضوع الانتباه.

وبلغت المهمة للموضوعة أمامي صعبة. بيد أنني تذكرت أن كلمة «لوه» لا تفسر الشعور ولا تعنصره اعتصاراً، بل تتطلب مجرد الإجابة وفق منطق إنساني «حسب تعبير أركادى نيكولايفتش». فما على الآن إلا أن أقدر: «من أية جهة أبداً هجومى على الغول؟». ثم رحت أناقش بصورة منطقية مترابطة: «ماعساه أن يكون هذا الضوء فى العتمة؟». سألت نفسى هذا السؤال وأجبت بأن ما أراه هو عين تتين لم يطبق جفنيه اطباقاً تاماً. وإذا كان الأمر كذلك، فهو ينظر إلى مباشرة، ويجب أن أحتج منه. ولكنى عفت من أن أتى بحركة. ما العمل؟ كنت كلما أكثر من مناقشة المسألة للموضوعة أمامى، وألحق فى تفاصيلها، يزداد موضوع الانتباه أهمية بالنسبة لى، وكلما كان يزداد اشتغالى به، يقوى تأثيره الافتاحيسى على. وضجاء، ومضى المصباح فارتفعت. ثم أخذ يزداد توهجه. ولقد أفضى ذلك بصرى، وجعلنى، فى الوقت نفسه، أضطرب وأعاف. وتراجعت إلى خلف. فقد عميل إلى أن الوحش الاسطورى قد راقى وبدأ يتحرك نحوى.

أخبرت أركادى نيكولايفتش بذلك فقال:

- لقد جمعت أخيراً فى تبييت موضوع الانتباه المحدد لك! فلقد كف عن التواجد فى شكله الأولى، وهذا كائنه اختفى وظهر فى مكانه موضوع آخر مختلف تماماً وأقوى رسوخاً. فقد تم ترسيخه بفكرة مبتدعة شيرة (لقد كان مصباحاً تحول إلى عين تتين). هذا الموضوع التحول يخلق رد فعل ملغى انفعالى. كما لا يعنى هذا الانتباه بالموضوع وحده، بل يحتل إلى العمل جهاز الفنان الإبداعى كله، ويستأنف فى الوقت نفسه نشاطه الإبداعى.

يجب أن نكون قاهرين على تحويل موضوع الانتباه والانتباه نفسه فى اثره من انتباه ذهنى منطقي بارد إلى انتباه شعورى دافئ وحاد. وهذه مصطلحات فأخذ بها فى لغتنا التمثيلية الدارجة. والجدير بالذكر أن مصطلح «الانتباه الشعورى» لم تأت به نحن، بل العالم السيكلوجى (ى. ي. لافشين) الذى يعتبر أول الذين استخدموا هذا المصطلح فى كتابة «الابداع الفنى».

وفى الختام أقول لكم بأن حاجتنا إلى الانتباه الشعورى كبيرة بشكل خاص، ونقدر أهميته فى العمل الإبداعى أثناء «خلق النفس الانسانية» فى الدور، أى أثناء تحقيق الهدف الأساسى من فننا تقديرنا خاصاً. فاحكموا من ذلك على أهمية الانتباه الشعورى فى ابداعنا.

واستدعى تورسوف من يمدى شوستوف وفيسيلوفسكى وهوشين إلى الخشبة وأجرى معهم تجارب مشابهة.

ولن أتى على وصف هذه التجارب حتى لا أقع في التكرار.

... .. عام (١٩٠٠) ١٩

تأخرت اليوم عن الحصة بسبب مرض عمى. ثم استدعيت إلى الهاتف عددا من المرات في أثناء الدروس. وأخيرا اضطرت إلى مغادرة الحصص قبل نهاية أحد الدروس. فاذا أضفنا إلى هذا الاضطراب كله التشتت الذى كان يعنى عن التعمق فيما كان يقوله تورسوف، لأصبح واضحا سبب الانقباض أو الانقطاع الذى يطغى على تسجيل اليوم.

دخلت الصف فى أثناء قيام جندل حار بين تورسوف وفيسيلوفسكى. يبدو أن هذا الأخير أعرب عن رأى مفاده: أنه ليس من الصعب فحسب، بل من المستحيل أيضا أن نهتم فى آن معا بالدور، وبوسائل التقنية، والمتفرجين (الذين لا يستطيع طردهم من انتباهك) وبكلمات الدور، وبرود الشريك فى المشهد، وللملقن، وأحيانا بعدد من المواضيع المختلفة دفعة واحدة.

وهنف فيسيلوفسكى قائلا:

— ما أعظم الانتباه الذى نحتاجه من أجل ذلك؟!

— ها أنت ذا تعتبر نفسك عاجزا عن هذا العمل بينما يتغلب البهلوان الخيال فى السرك على مهمات أصعب، مخاطرا بحياته فى أثناء ذلك. وبالفعل: فهو عليه أن يحافظ برجليه وجذعه على توازنه فوق ظهر الحصان الجامح، وأن يراقب بعينه توازن العصا للتمسكة فوق جبهته والتي يدور فى قمتها صحن كبير، بالإضافة إلى قيامه بألعاب بهلوانية مستخدما ثلاث طابقات أو أربع. فما أكثر مواضيع الانتباه لديه فى آن معا! ومع ذلك، يجد فرصة أيضا لأن ينهر حصانه بهراة من وقت لآخر. ويستطيع البهلوان أن يقوم بذلك كله لأن الإنسان يتمتع بانتباه متعدد المستويات ولا يعيق كل مستوى غيره من المستويات الأخرى.

ولا تكمن الصعوبة الا فى البداية. إذ أن كثيرا من الأمور تصبح لدينا — لحسن الحظ — آلية بتأثير العادة. والانتباه يمكن أن يكون كذلك. أما إذا كنتم تعتقدون، حتى الآن، أن

الممثل إنما يحمل بحدسه، وأن المهم أن تكون لديه موهبة، فينبغي أن تغيروا رأيكم.
فالواهب دونما عمل ماضي الأ مادة خام بعيدة عن الصقل.

ولا أعرف إلام انتهى هذا الجدل فقد استدعيت إلى الهائف واضطرت للذهاب إلى
الطبيب.

وعند عودتي إلى المسرح، ودعولي الصف، وجدت غوفوركوف واقفا عند مقدمة خشبة
المسرح، ويحلق في صورة غير طبيعية، بينما كان أركادى نيكولايفتش يحاول بحرارة
اقناعه بشئ ما.

وسألت جاري:

- ماذا حدث؟ ما هو موضوع الجدل بينهما؟

وابتسم جاري قائلا:

- لقد قال غوفوركوف إنه «ينبغي ألا ننزل أعيتنا عن الجمهور».

وهتف المجادل:

- إنا نقدم عرضا لألم جمهور!

ولكن أركادى نيكولايفتش احتج قائلا بأن: «لا يجب النظر إلى الجمهور».

ولن أتوقف عند الجدل نفسه، وسأكتفي بتسجيل ما ذكره تورسوف حول الظروف التي
يمكن أن توجه فيها العيون ناحية الصالة.

- لتتصور أنكم تنظرون إلى حائط متخيل يفترض أنه يفصل الممثل عن الصالة. ماضي
الزاوية التي سيخضعها، أثناء ذلك، بصركم الموجه نحو موضوع - نقطة قريبة جدا موجودة
على هذا الحائط المتخيل؟ ستكون زاوية اتجاه بصركم في هذه الحالة هي الزاوية ذاتها
تقريبا لو كنتم تنظرون إلى طرف أنفسكم.

ولكن ما الذي يفعله الممثل في معظم الحالات؟ إنه عندما ينظر إلى الحائط يوجه
بصره. حسب عادة مكتسبة، نحو الأسئلة، نحو مقاعد المخرج والناقد والمعجبين. ولا تتجه
حدقتا عينيه وفق زاوية النظر التي تتطلبها طبيعتنا في حالة النظر إلى موضوع قريب.

هل تعتقدون أن الممثل وشريكه في المشهد والمخرجون أنفسهم لا يلاحظون هذا الخطأ
الفيزيولوجي؟ أعتقد أنكم تأملون في خضاع غيرتكم وبعبارة الانسانية بمثل هذا الشلوذ؟

ولأتناول الآن حالة أخرى: لنفرض أن عليكم، حسب دوركم، أن تنظروا إلى بعيد، بل إلى أبعد خط في أفق بحري، حيث ترون شراع زورق ممتد.

تذكروا الوضع الذي تتخذه حدائق الحنين عندما تنظرون إلى بعيد؟

إنهما تصبحان مستقيمتين تماما بصورة يتولذى فيها خطأ الرؤية كلاهما تقرها. ولكن نحصل على وضع الحدائق هذا يجب لقب جدار الصالة الخلفي، وإيجاد النقطة الأبعد المتخيلة، وتثبيت الانتباه عليها.

ما الذي يفعله الممثل بدلا من ذلك؟ انه، في هذه الحالة أيضا كالعادة، يوجه بصره نحو الصالة، نحو المخرج والناقد والمعبدة.

فهل يعقل، في هذه الحالة أيضا، أن تعقدوا بإمكانية خناع أنفسكم والمتفرجين؟ على أنكم عندما تتعلمون وضع موضوع الانتباه في مكانه الحقيقي وتثبت انتباهكم عليه، وتفهمون أهمية المكان لزاوية البصر على الخشبة، عندئذ، سيكون في استطاعتكم أن تنظروا إلى المتفرجين. حلقوا بصركم فوقهم، أو على العكس من ذلك، لا تصلوا به إليهم. أما الآن فعليكم أن تحفروا من الكذب القيمينولوجي، لأن ذلك يصدع الانتباه الذي لهما يتوطد بعد لديكم.

وسأل غوغور كوف:

- وأين توجه بصرنا في الوقت الحاضر؟

- وجهوه إلى خط (البورتال) الأيمن أو الأيسر أو الأعلى. ولا تخافوا من ألا يرى المتفرج عيونكم. إذ أنها، عندما يكون ذلك ضروريا، سوف تتحول من تلقاء نفسها ناحية الموضوع المتخيل الذي يفترض أنه موجود في تلك الناحية من الأضواء الأمامية. ولعوف يتم ذلك تلقائيا، وبصورة حتمية صحيحة. ولكن، بعيدا عن هذه الحاجة الداخلية اللاواعية، تجنبوا النظر إلى أمام، نحو الجدار الوهمي أو إلى بعيد، إلى أن يتحقق لكم صوغ التقنية السيكلوجية الضرورية من أجل ذلك ولقد استدعيت مرة ثانية، ولم أعد بعدا إلى الصف.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- حتى تفرغ تماما من الحديث عن الجانب العملى فى الانتباه الفنى، لابد من تناول هذا الانتباه باعتباره أداة تساعد فى الحصول على المادة الإبداعية.

فالغنان يجب ألا يكون متبها على الخشية فحسب، بل فى الحياة اليومية أيضا. عليه أن يستجمع كياته كله فيما يجتنبه، وأن ينظر إلى المواضع لا كما ينظر انسان ساذج شارد اللب، بل يجب أن ينفذ إلى عنق المواضع التى يلاحظها.

بعيدا عن ذلك سوف تبدو طريقتنا الإبداعية أحادية، غريبة عن صدق الحياة والمعاصرة ولا ترتبط بهما بأية صلة.

وهناك من الناس من خصتهم الطبيعة بقوة للملاحظة. فهم يلاحظون كل مايجرى حولهم وطبعونه بقوة فى ذاكرتهم على غير إرادة منهم. لا بل إنهم قادرون أيضا على اختيار الأهم والأمتع والأجمل والأكثر نموذجية فيما يلاحظون. عندما نسمع هؤلاء الناس نرى ونفهم مالا يقع فى حيز انتباه الناس الآخرين الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة، ولا يستطيعون فى الحياة النظر إلى الشئ للدرك ورويقته، والحديث عنه بصورة معينة.

ومن المؤسف أن الكثير من الممثلين لا يتمتعون بمثل هذا الانتباه الضرورى للفنان، القادر على إيجاد الشئ الجوهرى والمميز فى الحياة.

فى كثير من الاحيان لا يكون إنسان قادرين على ذلك حتى من أجل مصالحهم الهديفية الخاصة. إنهم يجزؤون عن أن ينظروا ويسمعوا بانتباه بهدف معرفة صدق الحياة، ومعاملة الناس بعناية وحساسية، والابتداع ابتداعا فنيا صادقا. ذلك فى متناول قلة قليلة من الناس. فما أكثر الحالات التى تتكلم فيها من مشهد العمالة الانسانية التى تجعل، فى بعض الأحيان، من أناس أختيار بطبيعتهم أناسا قادرين على أن يسموا أقرابهم سوء العذاب دون أن يكون لديهم فكرة عن ذلك، وتحول، فى أحيان أخرى، الأذكياء من الناس إلى أناس أغبيا لا يلاحظون مايجرى أمام أعينهم. هؤلاء الناس لا يستطيعون أن يميزوا من وجهه محلهم أو نظرتهم أو جرس صوته الحالة التى يتواجد فيها، ولا يستطيعون النظر بفعالية إلى صدق الحياة ورؤية هذا الصدق الصعب، كما لا يستطيعون أن يسمعوا ويصغوا بانتباه حقيقى. لو كان فى استطاعتهم ذلك لأصبح ابتداعهم أعمق وأشد رفاقة وخصوبة بما لا

نقاس. ولكن لا يسعنا أن نضع في الإنسان مالم تخصصه به الطبيعة، وجل ما نستطيعه هو أن نبذل الجهد في تطوير ماله واستكماله مهما كان ضئيلاً.

ويتطلب هذا العمل بذل جهد كبير في مجال الانتباه، وقدراً كبيراً من الوقت والرغبة والتمارين المنتظمة.

كيف يمكن تعليم الممثلين الذين لا يهتمون بقوة الملاحظة التنبه لما تقدمه لهم الطبيعة والحياة، ورؤية ذلك كله؟

إنهم يحتاجون، قبل كل شيء، إلى أن نشرح لهم كيف ينظرون إلى الشيء الجميل بصورة رئيسية وروية، كيف يسمونه ويصفون إليه، لا أن يكتبوا بملاحظة الشيء القبيح.

فالأشياء الجميلة تسمو بالروح وتثير فيها أنبل للمشاعر التي تترك في الذاكرة الانفعالية وغيرها من الذكريات آثاراً عميقة لا تمحي. ليس أجمل من الطبيعة. فتمعنوا فيها بأكثر قدر ممكن من الانتباه. خذوا في البداية زهرة، أو ورقة شجر، أو عتكوياً أو رسماً تركه الصقيع على زجاج، فذلك كله من مؤلفات فن الطبيعة هذا الفنان الأعظم. حاولوا أن تحدوا بالكلمات ما يصحبكم فيها. وسوف يرغم ذلك الانتباه على التعمق في الموضوع الملاحظ بصورة أقوى، والأرباط به بعلاقة تمتاز بالوعي والتفاد إلى الجوهر لدى تفويجه. لا تأنفوا أيضاً من الجوانب القبيحة في الطبيعة. ولا تسروا في هذا الجمال أن في الظواهر السلبية ما هو إيجابي، وأنه كما يوجد الجميل في أقيح الأمور. كذلك يوجد القبيح في الشيء الجميل. فهذا الأخير لا يخالف القبيح، بل يتجلى به على نحو أفضل.

ابحثوا عن الجميل والقبيح مما وحدوهما بالكلمات، تعلموا رؤيتهما وكونوا قادرين على ذلك. بعيداً عن ذلك، سيكون تصوركم عن الجميل أحادي الجانب مفرطاً في حلاوته، متكلفاً في جماله وعاطفته، وهذا شيء خطر على الفن.

بعد ذلك انطلقوا إلى بحث مماثل في مؤلفات الفن، كالأدب والموسيقى والشعر والأشياء الجميلة، وفي كل ما تقع عليه عيونكم ومساعدكم على تنمية ذوق رفيع لديكم، وعلى زرع حب الجميل في نفوسكم.

ولكن لا تفعلوا ذلك بمن محال باردة وأنتم تمسكون بقلم رصاص بأيديكم. فالفنان الأصلي يضطرب بما يجري حوله، وتستهو به الحياة موضوع دراسته وأشواقه، ويشرق مشعلها بما يرى، ويحاول أن يطبع ما يلقاه من خارج له ليس كاحصائي، بل كفنان،

في سجله في قلبه لا في دفتر مذكراته وحسب، فما يحصل عليه الفنان ليس مادة بسيطة، بل مادة إبداعية حية نابضة بالحياة.

باختصار: لا يجوز أن نعمل في الفن بطريقة باردة، فنحن نحتاج إلى درجة معينة من التسخين الداخلي والانتباه الشعوري. ويتعلق هذا أيضا بعملية البحث عن مادة الإبداع. فعندما يبحث النحات. مثلا، عن قطع الرخام ويتفحصها ليخلق من أحدها تمثال (فينيرا) فإن هذا البحث يشبه. فهو يشتر مسبقا بجسد خلقه المقبل في هذه المسحة أو تلك، أو في ذلك العرق أو ذلك من عروق الصخر. وعندما أيضا، نحن فناني المسرح، يكمن الولع في أساس عملية الحصول على المادة الإبداعية. ولا يستثنى ذلك، طبعا، النشاط الذهني الهائل. ولكن ألا يمكن التفكير بحرارة؟ وغالبا ما تساعد الحادثة التي تقع في الحياة على استئارة الانتباه بصورة طبيعية وقوة، عندئذ يصبح المرء حتى وإن كان شارد الفكر شخصا قويا للملاحظة. وسأرى لكم في هذا الصدد حادثة وقعت لي:

قمت بزيارة عمل لأحد الكتاب الشهيرين الذين أحبهم. وعندما اقتادوني إلى مكتبه تسحرت على الفور من شدة الذبول: فقد تكلمت طلولة الكتابة بالمخطوطات والأوراق والكتب التي كانت تدل على عمل إبداعي انكب عليه الشاعر منذ وقت قريب. وإلى جوار الطاولة كنس طبل تركي كبير، ونقاريات، ومتردة (ترومبون) ضخمة، ومنصات أوركستراية لم يتسع لها المكان في غرفة الضيوف المجاورة، لقد حشرت جميعها في غرفة المكتب عبر بابها الضخم ذي الدرفتين المفتوحين على مصراعها. كما سادت الفوضى الغرفة المجاورة حيث دفع الأثاث إلى الحائط بعلم انتظام، وغصت الساحة المحررة بالمنصات.

وفكرت: «هل يعقل أن يدع الشاعر هنا، في هذا الوضع، تحت قرع الطبول والنقاريات والمتردات (ترومبونات)؟» أليس هذا اكتشافا مفاجئا في استطاعته أن يجذب انتباه أقل الناس قدرة على الملاحظة، ويفهمهم إلى فعل شيء ما يساعدهم على فهم هذه الأحجية واستيضاحها. لهذا، ليس من المدهش أن يشتد انتباهي، ويبدأ بالعمل بطاقته كلها.

ليست الفنانين يولون حياة المسرحية وأدوارها ذلك الاهتمام القوي الذي أوليت به ما كان يجري في منزل كاتبتي المفضل! ليتهم يتممقون دائما بمثل قوة الملاحظة تلك فيما يجري حولهم في الحياة الواقعية!، لكننا عندئذ، أغنياء جداً بمادتنا الإبداعية! ولجرت عملية البحث عن هذه المادة في ظروف مناسبة للفنان الأصل.

ويجب ألا ننسى أن عملية الملاحظة لا تكون صعبة عندما يستقطب الواقع المحيط بنا انتباهنا ويجعلنا نهتم به تلقائياً. عندئذ، يتم كل شيء من تلقاء نفسه وبصورة طبيعية. ولكن، ما العمل عندما لا نجد ما يلهب الفضول أو يستثيره ويدفعنا إلى طرح الأسئلة والتخمين والبحث فيما نرى؟

تصوروا، مثلاً، أنني لم أجد نفسي في شقة الكاتب الشهير في يوم التدريب على الاروكترا، بل في وقت عادي تكون فيه المنصات قد أخرجت وأعيد الأثاث إلى مكانه. لوجدت في شقة كاتبى المفضل وضعا عاديا يكاد يكون مبتذلاً، ولما خاطب هذا الوضع مشاعري في شيء للوهلة الأولى، ولما أثار عندى الانتباه والفضول والخيال، ولما دفعنى إلى طرح الأسئلة والتخمين والمراقبة والبحث.

فى هذه الحالة يصبح ضرورياً اما أن نتمتع بقوة ملاحظة فطرية استثنائية وبانتباه حاد يساعدنا على ملاحظة الملامح والملاحظات النموذجية التى تكاد تكون مستعصية على الالتقاط فى حياة الناس، أو بوسيلة تقنية غير مباشرة تساعدنا على إيقاظ الانتباه النائم.

يبد أن المعلومات الفطرية الاستثنائية هى خارجة عن ارادتنا ولا تتعلق بنا. ولا يبقى أمامنا سوى الوسيلة التقنية التى يبنى العصور عليها أولاً، ومن ثم معرفتها والاضطلاع بها. استخدموا فى الوقت الحاضر ما جرى امتحانه وعرفتموه جيداً فى التجربة العملية. انى أتكلم عن عملية حفز الخيال التى ساعدتكم، فى حينها، على استثارة الخيال عندما يكون عاطلاً عن الفعل. هذه الوسيلة توقف الانتباه، ونخرجنا من وضع المراقب البارد الذى يتأمل حياة غريبة عنه، وترفع من درجة تسخيننا الإبداعي.

اطرحوا على أنفسكم الأسئلة، كما كنتم تفعلون سابقاً، وأجيبوا عليها بصدق وإخلاص: من تراقبون، وماذا يجرى، ومتى، وأين، ولماذا، ومن أجل أى شيء؟ حددوا بالكلمات مآثره جميلًا ونموذجيًا فى الشقة، وفى الغرفة، وفى الأشياء التى تسترعى انتباهكم، حددوا أكثر ما يميز قاطن الشقة، والغرض من الغرفة والأشياء. ا طرحوا على أنفسكم الأسئلة وأجيبوا عليها: ترى، لماذا وضع الأثاث أو هذه الأشياء أو غيرها هكذا وليس على نحو آخر؟ ترى، إلام يشير ذلك من عادات القاطنين وطباعهم؟ وإذا ما طبقنا ذلك على حادثة زيارتى الكاتب المحبوب، التى أثبت على ذكرها منذ قليل، فيمكنكم أن تسألوا أنفسكم على سبيل المثال:

ولماذا ألقى بالقوس والوشاح التركي والدف على الأريكة؟ من يشتغل هنا بالرقص والموسيقى؟ ترى هل هو صاحب البيت نفسه أم أحد ما معه؟ وللاجابة على هذا السؤال، لابد لكم من العثور على هذا المجهول «أحد ما». كيف تمشون عليه؟ بمساعدة الأسفلة والتحريرات والتخمين! فمن القبة النسائية الملقاة على الأرض في استطاعتنا أن نفترض وجود امرأة في الشقة. ويؤكد ذلك الصور الملقاة على طاولة الكتابة، والمثبتة في الاطر التي وضعت في زاوية الضرفة أثر الوصول إلى الشقة منذ وقت قريب ولما تعلق بعد على الجدران. جربوا أيضا أن تنظروا في بعض «الأكبومات». المبحثرة على المتناضد، ولسوف تجدون كثيرا من الصور الفوتوغرافية الملتقطة لامرأة ما بعينها. وهي تبدو جميلة في بعض هذه الصور وغير جميلة ومفرقة في بعضها الآخر. بيد أنها في جميع هذه الصور غير عادية. وهذا يكشف لكم السر، وبذلك على ذلك الشخص الذي توجه حياة المنزل حسب أمواته. والذي يشتغل هنا بالرسم والرقص وقيادة الجوقة. ولسوف يوحى لكم التخمين وطرح الأسئلة وما يشاع حول الكاتب الشهير بالكثير. فأنتم تعلمون من ذلك أن الكاتب الشهير مفرم بتلك المرأة التي يستريحها في رسم جميع بطلات مسرحيته ورواياته وقصصه. ولربما يخيفكم أن تشوه المادة التي تحصلون عليها من التخمين والإضافة والابتداع، والتي سترتب عليكم الأخذ بها، تلك المادة التي حصلتم عليها من الحياة؟ لا تخافوا من ذلك! فكثيرا ما تجعل هذه الإضافات الخاصة، (لما ما أتمتم بها) المادة للخاتمة من الحياة أكثر حدة.

وللتأكيد على هذه الفكرة أسوق لكم الحادثة التالية: رأيت ذات مرة، وأنا أراقب المارة في أحد (البولفارات) امرأة طائعة في السن، سمينة، هائلة الحجم، تنتزه وهي تقود عربة أطفال صغيرة وضع فيها قفص فيه سميلي بدلا من طفل. وأغلب الظن أن هذه المرأة المجوز التي مرت قد وضعت حملها في العربة حتى لا تحمله يديها. بيد أني رغبت في رؤية الواقع على نحو مختلف، وقررت أن المجوز قد دفنت أطفالها واحفادها جميعا، ولم يبق لديها في الدنيا كلها سوى هذا السميلي في القفص، وهو الكائن الحي الوحيد العزيز عليها، ولهذا فهي تنتزه معه الآن في (البولفار) مثلما كانت تنتزه هنا منذ مدة قريبة مع آخر حفيد لها. كانت تحبه. لم لا أطبع ملاحظاتي في الذاكرة على هذه الصورة بالذات؟ فأننا لست موظف إحصاء يحتاج إلى دقة المعلومات التي يجمعها. بل فنان يعني بالانفعال الابداعي.

إن المشهد الذى رسمته من الحياة وصبغته بخيالى الخاص يعيش فى ذاكرتى حتى الآن
ويتنزع للظهور على الخشية.

وبعد أن تتعلموا التمعن فى الحياة المحيطة لكم والبحث عن مادة إبداعية فيها، يجب أن
تقبلوا على دراسة المادة الأهم التى يقوم على أساسها فننا بصورة رئيسية. وأعنى تلك
المواظف التى نحصل عليها من اتصالنا الشخصى المباشر - من الروح إلى الروح -
بالمواضيع الحية، أى الناس.

ونعتبر المادة الانفعالية ذات قيمة خاصة لأننا نشكل منها «حياة النفس الإنسانية» فى
الدور حيث يعتبر خلق هذه الحياة عندنا أساسيا فى فننا. والحصول على هذه المادة أمر
صعب لأنها مادة غير مرئية ومتعلمة، ولا يمكن تحملها أو الاحساس بها إلا بصورة
داخلية.

حقا ينعكس كثير من المعاناة الروحية غير المرئية فى لحياء الوجه، وفى العينين والصوت
والإلقاء والحركات، وفى جهازنا الفسيولوجى كله، وهذا يجعل مهمة المراقب أخف وطأة
يبد أن فهم الجوهر الإنسانى حتى فى هذه الأحوال لا يعتبر سهلا، لأن الناس نادرا ما
يفتحون صدورهم ويكشفون عن ذات أنفسهم كما هى عليه فى حقيقة الأمر. إن الناس
يخفون معاناتهم فى أغلب الأحيان، وفى هذه الحالة يمدد القناع الخارجى المراقب ولا
يساعده ويصبح تخمين الشعور الكامن خلف القناع أمرا صعبا.

ولما تصغ تقنيات السيكولوجية بعد وسائل تسهل من تنفيذ جميع العمليات المذكورة،
ولا يبقى أمامى سوى الاختصار على تقديم بعض النصائح العملية التى تقدم بعض العون
فى حالات معينة. ومفاد هذه النصائح هو أنه عندما يكشف لكم عالم الإنسان الداخلى
موضوع الملاحظة غير تصرفات هذا الإنسان وأفكاره وانفعالاته وتحت تأثير ما تطرحه الحياة
من ظروف، تابعوا هذه التصرفات بانتباه وادرسوا تلك الظروف وقارنوها مع غيرها، اسألوا
أنفسكم: لماذا أقدم هذا الشخص على هذا التصرف أو ذلك، وما الذى كانت تنطوى عليه
أفكاره؟

استخلصوا النتيجة من ذلك كله، وحددوا علاقتكم بالموضوع الذى تلاحظونه. ثم
حاولوا بمساعدة هذا العمل كله فهم التكوين النفسى لدى هذا الشخص.

إذا ما نجح الفنان فى ذلك نتيجة الملاحظة العميقة الطويلة والبحث سوف يحصل على
مادة إبداعية جيدة.

ولكن يحدث أن تستعصى على ادراكنا الحياة الداخلية لدى شخص ما نلاحظه، ولا تكون هذه الحياة إلا فى متناول الحلس وحده. فى هذه الحالة، سوف نضطر إلى التغلغل فى مكان هذه النفس والبحث عن مادة الابداع فيها بمساعدة ملامس شعورنا اذا صح القول.

فى هذه الحالة نحن نتعامل مع انتباه من منشأ لا شعورى وهو أدق أنواع الانتباه وقوة الملاحظة. ولا تعتبر قوة نفاذ انتباهنا العادى كافية لتحقيق عملية البحث عن المادة الابداعية فى نفوس انسانية حية غير نفوسنا.

ولو أنى رحت أؤكد لكم أن تقنيتنا السيكولوجية التمثيلية قد تم صوغها صوغا كافيا لاتمام هذه العملية لما قلت الحق، ولما حمل هذا المضاع فائدة عملية لنا.

وليس أماننا سوى الاعتماد على الفطنة الحياتية والتجربة الانسانية والحساسية والحلس فى عملية البحث الصعبة عن مادة انفعالية مرهقة تستعصى على وعينا.

ولسوف ننتظر ريثما يساعدنا العلم فى العثور على مدخل تطبيقى عملى لفهم نفوس الناس الآخرين، ودراسة السيكولوجيا وعلم الطباع، فلربما يقدم ذلك لنا العون فى صوغ وسائل البحث عن المادة الابداعية اللاواعية ليس فى الحياة الخارجية بنا وحسب، بل فى حياة الناس الداخلية أيضا.

٦- تحرير العضلات

إليك ما حدث:

دخل أركادي نيكولا يفتش الصف وطلب أن نصعد، ملوليتكوكا وفويتسوكا وأنا، بحشية المسرح، وأن نعيد أداء أنود إحراق التقود. وشرعنا في الأداء.

ولقد سار كل شيء في البداية سيرا حسنا. ولكني عندما اقتربت من الجزء المساوي في الأنود شعرت بأن شيئا ما في داخلي أخذ يضطرب، ثم أصابه الاحباط وراح ينكمش في مواضع مختلفة من روعي فالتفتني القبط. وقررت «ألا أراجع»، فرحت أضغط على شيء ما، ظهر أنه منفضة سحائر زجاجية، كيما أمد نفسي بالعمون من الخارج. وكنت كلما أضغط بقوة أكبر، يزداد الضغط على صماماتي الروحية، وبالعكس كلما ازداد الضغط على هذه الصمامات، تماثلت قوة ضغطي على المنفضة. وفجأة تصدع شيء ما وانكسر. وأحسست بألم وتخاذ حاد، وسائل دافئ أخذ يملأ يدي. لقد اصطبغت الورقة البيضاء الملقاة على الطاولة وكذلك أكمام ستولى بلون أحمر، والدم راح ينفر من يدي.

وأصابني الذعر فشعرت بدوار في رأسي ودخت. ولا أعرف إن كان قد أغشى على أم لا بعد ذلك. فأنا أذكر الهرج والمرج ورجحاتوف وتوتسوف. فقد كان أحدهما يضغط على يدي بصورة موجمة والآخر يعصبها بعجل. ولقد اقتادوني في البداية، ثم حملوني ورحلت أشعر بأنفاس غوفوركوف فوق أذني وهو يلهث من ثقل الحمل. ولقد ترك اهتمامه هذا أثرا بالغا في نفسي. أذكر أيضا بصورة ضبابية الطبيب وما سببه لي من ألم. وبعد ذلك اعترائني مزيد من الضعف... ثم أصبت بدوار... يبدو أنه أغشى على.

ومن البديهي، مع انقطاع حياتي المسرحية المؤقتة، أن أنقطع عن التسجيل في دفتر المذكرات الذي لا محل فيه لحياتي الخاصة، لا سيما عندما تقتصر هذه الحياة على التمدد المحل الرتيب في السرير.

١٩ عام (١٩٩٠)

زارني اليوم شوستوف، ونقل إلى بصورة واضحة تماما ما جرى في الحصص الدراسية. لقد قال تورسوف:

«سننظر إلى الاخلال بانتظام البرنامج الدقيق وترابطه النظري، فسنطرق، قبل الأوان، لمسألة مهمة من مسائل العمل الفني هي عملية تحرير المضلات.

إن موضوع هذه المسألة الطبيعي هو في المكان الذي سيجري فيه الحديث عن التقنية الخارجية، أي إعداد الجسم. بيد أن الوقائع تشير باصرار إلى ضرورة التطرق لهذه المسألة الآن، في بداية البرنامج في أثناء الحديث عن التقنية الداخلية، أو بالأحرى التقنية السيكولوجية.

كأوليس في استطاعتكم أن تصوروا مقدار الضرر الذي يلحقه التشنج العضلي والتقلص الجسماني بالعملية الابداعية. فإذا ما نشأ هذا التشنج في الجهاز الصوتي فإن الناس، وإن كانوا يهتمون بالقطرة بأصوات جميلة، تبح أصواتهم وتجتش، لا يل يصل الأمر عندهم إلى حد فقدان القدرة على الكلام في بعض الأحيان. وإذا ما استقر التشنج في القدمين يمشي الممثل تماما كمن أصيب بالشلل. وإذا أصاب الفراعين يعتورهما الخدر وتبدوان أشبه بعضي وترتفعان كما يرتفع حاجر الطريق. وتصيب مثل هذه التقلصات والتشنجات وما يترتب عليها المصود الفقري أو الرقبة أو الكتفين، وهي في كل حالة نشوء الفنان بطريقة الخاصة وعميقة عن الأداء. ولكن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها الوجه. إذ تلوهه وتصيبه بالشلل وتجعل تعبيره جامدا كأنه الصخر. عندئذ تجمد عينا الفنان، ويكسب تشنج المضلات وجهه تعبيراً لا يبحث على السرور، ولا يناسب ذلك الشعور الذي يعتلج في داخله. وقد يظهر التقلص في الحجاب الحاجز، وفي المضلات الأخرى التي تساعد في التنفس فيخل بانتظام هذه العملية ويسبب قصر النفس هذه الظروف جميعها لا يمكن إلا أن تترك آثارها المظرة على الممثلة، وعلى تجسيد هذه الممثلة الخارجي، وعلى حالة احساس الفنان العامة.

هل نريدون أن تتأكدوا من أن التوتر الفيزيولوجي يصيب نشاطنا وفعاليتنا كلها بالشلل، وأن توتر العضلات يقيّد حياة الإنسان السيكولوجية؟ لنقم إذن بتجربة: «انظروا، ينتصب هناك على الخشبة (البيانو). فحاولوا أن ترقصوه».

ورفع الطلاب، كل بدوره، (البيانو) الثقول من إحدى زواياه بتوتر فيزيولوجي كبير. وكان تورسوف يطلب منهم:

«اضرب بسرعة وأنت ترفع البيانو ٣٧ و ١٩ ألا تستطيع؟ تذكر إذن المفاصل التي تقع في شارعنا ابتداء من زاوية المعطف. وليس في استطاعتك أن تفعل هذا أيضا؟ غن لي إذن أغنية عاطفية من «فاوست» لا تستطيع أيضا؟ حاول أن تذكر طعم (السوليتكا) بالكلاوى، أو أن تذكر احساسك عندما تلمس قطعة من القطيفة الحريرية أو تشتم رائحة شيء محرق».

ولتنفيذ مهمة تورسوف هذه كان الطالب ينزل (البيانو) الذي يرفعه من إحدى زواياه بتوتر شديد نظرا لوزنه، ثم يسترد نفسه، ويبدأ بتذكر الاسئلة ويحاول استيعابها ومن ثم يأخذ بالرد عليها الواحد بعد الآخر مستدعيا في نفسه الاحاسيس المطلوبة.

وأجمل تورسوف القول:

«على هذا، فأنتم، للإجابة على أسعائي، كنتم بحاجة إلى انزال (البيانو) وإرخاء عضلاتكم، لتستسلموا بعد ذلك فقط لذكرايتكم».

ألا يوضح ذلك أن التوتر العضلي يعرقل العمل الدلخلى والمعاملة بشكل خاص. فما دام ثمة توتر فيزيولوجي لا يمكن أن يجرى الحديث عن مشاعر مرهفة صحيحة، أو حياة روحية سليمة في الدور. لهذا ينبغي أن نشجع النظام في عضلاتنا قبل البدء في عملية الإبداع فلا تقيّد حرية الفعل. إن لم نفعل ذلك، منصل إلى ما جرى الحديث عنه في كتاب «حيلاتي في الفن». حيث يحكى كيف أن أحد الفنانين من جراء توتره على الخشبة، شد قبضته، وغرز أنفاه في كفيه، وأطبق بشدة على أصابع قدميه، وضغط عليها بثقل جسمه كله.

كما أن الكارثة التي وقعت لتازوناكوف تعطيلكم مثالا جديدا آخر أقدر على الإقناع! فلقد تضرر تازوناكوف نتيجة خرقه قوانين الطبيعة وقسرها. ونحن نأمل أن يمثل المسكين إلى الشفاء بسرعة، وأن تكون المصيبة التي حلت به عبرة له ولكم فيما لا ينبغي أن تفعلوه على الخشبة مطلقا، وفيما ينبغي أن تضعوه حيا في أنفسكم على الدوام».

وسألت:

- وهل هذا ممكن، أقصد أن تتخلص من التقلصات والتخاضات الفيزيولوجية تخلصا نهائيا؟
ماذا قال أركادى نيكولايفتش حول هذا الموضوع؟

- لقد ذكرنا أركادى نيكولايفتش بما جاء في كتاب «حياتي في الفن» بصدد الممثل الذي تضرر من جراء التوتر العضلي الشديد. فلقد صاغ هذا الفنان في نفسه عادة المراقبة الذاتية الآلية المستمرة. حتى أصبحت عضلاته تسترخي من تلقاء نفسها، وتحرر من التقلص الزائد فور تخطيه عتبة المنصه. ولقد كان يحدث معه الشيء نفسه في لحظات الإبداع الصعبة على الخشبة.

وغبطت هذا الممثل السعيد:

- ما أعجب هذا!

وأردف باشا يتذكر ما قاله تورسوف:

«ولكن ليس التشنج العضلي وحده ما يخلّ بعمل الفنان الصحيح، بل إن في استطاعة أقل تقلص يحدث في أى موضع لا تعثر عليه في نفسك أن يصيب الفن كله بالشلل على الفور».

والكم مثلا من الممارسة العملية يؤكد هذا القول. لم تكن إحدى الممثلات من ذوات الموهبة والحيوية الداخلية الرائعة تمر دائما على التقلصات التي كانت تصيبها. كانت تنجح في ذلك في بعض الحالات النادرة العريضة فقط. ولكنها في أغلب الأحيان كانت تستبدل الشعور بتوتر جسماني عادي (أو كما يقولون عندنا «بمزهد من بذل الجهد»). ولقد جرى العمل معها كثيرا على ارتخاء عضلاتها، وتم التوصل إلى نتائج مرضية في هذا الصدد، بيد أن هذا أيضا لم يكن يساعدها ألا بقدر معين. وذات مرة لاحظوا بمحض المصادفة أن أحد صاحبي المثلة كان يصيبه بعض التوتر في المواضع الدرامية. فاقترحوا عليها أن تصوغ في نفسها عادة آية تلازمها لدى الانتقال إلى المواضع الصعبة من الدور، وهي إزالة كل توتر من الوجه والوصول بهذا الأخير إلى التحرر الكامل. وعندما نجحت في ذلك، زال توتر الجسم كله من تلقاء نفسه. وبدت وكأنها ولدت من جديد. فقد أصبح جسمها خفيفا ومعبرا، ووجهها نابضا بالحركة التي تعبر عن معاناة حياة دورها الروحية بوضوح: لقد اكتسبت الشعور مخرجا حرا طليقا إلى السطح، متطلقا من مكان اللاوعي كأنه ينطلق

من تمسكه إلى الحرية. وإذا أدركت الفئاة هذه الحرية، راحت تسكب ما تجمع في روحها لتصل بذلك إلى مشارف الإلهام.

... .. عام (١٩٠٠)

لقد أكد أومونوفوخ الذي زارني اليوم أن تورسوف يعتقد بعدم امكانية التحرر من التوترات الزائدة تحراً كاملاً. لا بل إن مهمة كهذه لا تبدو مستحيلة التحقيق فحسب، بل زائدة أيضاً. بيد أن شوستوف الذي يستشهد أيضاً بكلمات تورسوف، يؤكد أن إرخاء العضلات أمر ضروري ويجب أن يتم بصورة دائمة سواء على الخشبة أو في الحياة العادية. والا فإن في استطاعة التشنج والتقلص أن يلفا حداً يقضيان معه على الشعور الحي في مهده لحظة الأبداع.

فكيف نوفق بين هذا التناقض: عدم امكانية إرخاء العضلات إرخاء تاماً، وضرورة إرخائها؟ وأجيب شوستوف، الذي عرج على بعد أومونوفوخ، عن هذا التساؤل قائلاً:

- لا مفر من حدوث التوترات العضلية عند العصبيين من الناس في جميع لحظات الحياة وكل ممثل، بصفته بشراً، سيكون عرضة للتوتر دائماً أثناء الأداء العلاني أمام الجمهور، فما أن يقلل للممثل من التوتر في ظهره حتى يظهر في كتفه، وعندما يتخلص منه في الكتف يفاجأ به وقد قفز إلى حجابيه الحاجز، وهكذا دواليك حيث تنشأ التقلصات العضلية في هذا الموضع أو ذاك. ولذلك ينبغي التئاضل دون كلل ضد هذا العيب. يستحيل القضاء على الشر، بيد أن التئاضل ضده لا بد منه. ويمكن هذا التئاضل في تطوير المشرف أو الرقيب في أنفسنا.

ومهمة الرقيب صعبة: إذ أن عليه أن يلاحظ دونما كلل، سواء في الحياة أو على الخشبة، ضرورة عدم ظهور أي توتر زائد أو تقلصات عضلية في أي موضع من أجسامنا. كما أن عليه أن يتخلص من هذه التقلصات في حال وجودها. ويجب الوصول بعملية التحقق الذاتي هذه والتخلص من التوتر الزائد درجة الاعتماد الآلي اللازم. كما يجب تحويلها إلى عادة مألوفة وحاجة طبيعية ليس في أثناء لحظات الدور الهادئة، بل في لحظات الاستشارة العصبية والجسمانية العالية بصفة خاصة.

وقلت مستفهماً:

- كيف؟! هل ينبغي ألا تتوتر عضلاتنا في لحظات الاستشارة؟!؟

وأكد شوستوف:

- ليس ألا تتوتر وحسب، بل أن نرضيها قدر الامكان أيضا.

واستأنف باشا قائلا:

- ولقد قال أركادى نيكولايفتش: في لحظات الاستثارة القوية، تتوتر عضلات الممثلين توترا أقوى بسبب بذلهم مجهودا زائدا. ونحن نعرف كيف ينعكس ذلك على عملية الإبداع. لهذا، ولكي لا نضل طريقنا في لحظات الاستثارة القوية، ينبغي أن نولى تحرير عضلاتنا من التوتر اهتماما خاصا وأن نسي إلى تحريرها تحريرا تاما.

ويجب أن تصبح ملكة التحقق الذاتي والتضال المستمر ضد التوتر حالة الممثل الطبيعية على الخشبة. ويجب التوصل إلى ذلك بمساعدة تمارين دائمة وتدريب منتظم.

يجب أن نصل إلى درجة تصبح معها عادة الرخاء العضلات في لحظات الاستثارة القوية أقرب إلى المعتاد من الليل إلى التوتر.

- وهل هذا ممكن؟

- يؤكد أركادى نيكولايفتش بأن ذلك ممكن. فقد قال: «ليظهر التوتر إذا لم نستطع تجنبه، ولكن لتظهر معه على الفور ملكة الرقيب لدينا.

سنضطر، طبعاً، في البداية، في أثناء صوغ العادة الآلية، إلى أن نعطي الرقيب كثيراً من تفكيرنا، وأن نوجه عمله، وسوف يصرف ذلك انتباهنا عن عملية الإبداع. أو السعي إليه على الأقل، ظاهرة طبيعية. وينبغي صوغ هذه الملكة يوماً وبشكل منتظم ليس في أثناء الدرس والتمارين المنزلية فحسب، بل في الحياة الواقعية خارج حدود الخشبة أيضاً، أي عندما يرقد الممثل إلى النوم، وعندما ينهض، ويتناول غذاءه، ويتزده، ويعمل، ويستريح. بالاعتصار في أثناء لحظات تواجده كلها. يجب أن ندخل الرقيب العضلي إلى طبيعتنا الجسمانية، وأن نجعله طبيعة ثانية لنا. عندئذ فقط، سوف يساعدنا في لحظة الإبداع. أما إذا لم نعمل على تحرير عضلاتنا سوى في أثناء ساعات أو دقائق نخصصها لهذا الغرض، فإنا لن نحصل على النتيجة المطلوبة، لأن هذه التمارين المحددة زمنياً غير قادرة على صوغ عادات يمكن الوصول بها إلى درجة تعود الآلي المصادر عن اللاوعي».

وعندما أبلت الشك في إمكانية تحقيق ماشرحه لى شوستوف. جاء هنا بتورسوف نفسه
مثالا على ذلك. فقد ظهر أنه فى سنوات نشاطه الفنى المبكرة، كانت تصل التوترات
العضلية لديه، فى الحالة المعصية العالية، حذا تقترب فيه من التشنج. ولكن بعد أن صاغ
فى نفسه ملكة الرقيب الألى أخذ يتأق لديه، فى أثناء الحالة المعصية العالية تلك، ميل ليس
إلى التوتر، بل على العكس، إلى ارتخاء العضلات.

ولقد زارنى اليوم أيضا رحمانوف العزيز. فحمل إلى شية لوكادى نيكولايفتش وقال إن
هذا الأخير قد كلفه بأن يعرض على القيام بأحد التمرين قائلا:

«ما من شىء يفعله نازفانوف الآن ماعلم واقدا فى فراشه. لهذا دعه يجرى هذا التمرين.
انه أفضل عمل مناسب له فى الوقت الحاضر.

وتلخص التمرين فى الاستلقاء على الظهر فوق أرضية صلبة مسطحة (كأرضية الغرفة
مثلا)، وملاحظة مجموعات العضلات التى تتوتر دونما حاجة إلى ذلك.

ويمكننا فى أثناء ذلك، من أجل أن نترك أحاسيسنا الداخلية ادراكا أوضح، أن نحدد
بالكلمات مواضع التقاص فنقول لأنفسنا: «أنى أحس تقصصا فى كتفى، أو فى عنقى، أو
فى لوح الكتف، أو فى حقوى».

وعلى هذا كان يبنى ارتخاء التوترات التى جرت ملاحظتها، والبحث عن توترات
جديدة فى أثناء ذلك.

ولقد حاولت القيام بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف. الا انتهى قمت به فوق فراشى
اللىن بدلا من الاستلقاء على الأرض الصلبة.

وبعد أن حررت العضلات المتوترة وأيقمت على العضلات التى بدت لى أنها ضرورية
ويجب أن يعتمد عليها لقل جسمى. أعطت أعدد له هذه الأماكن:

«لوح الكتفين وأسفل الحمل الشوكى».

ولكن رحمانوف اعترض قائلا:

« يعلمنا الهندوس أنه يجب التمدد ظمنا بفعل الاطفال والحيوانات.

مثل الحيوانات، يعجزى!

ولقد ردد هذا القول لتأكيد، ثم أودف قتالا: كن واقفا من ذلك! وشرح أركادى نيكولا يفتش ضرورة ذلك. فظهر أنه إذا ما وضعنا طفلا أو قطة على بعض الرمال لكي يستريح أو يتأما، ثم رفعناهما بعد ذلك بحذر فسنجد آثار جسمهما كله مرسومة على الرمل. ولكن إذا قمنا بالتجربة نفسها مع إنسان بالغ فسنجد على الرمل آثار اللوحين وأسفل الحبل الشوكي. أما أجزاء الجسم الأخرى فستلامس الرمل بصورة أضعف ولن تترك آثارها عليه بفضل التوتر العضلات للزمن الدائم الذي تعودنا عليه.

لا يتعين علينا التحرر من كل توتر عضلي لمضاهاة الأطفال في نملدهم، والحصول على شكل الجسم في الرمل الناعم. وتعلو هذه الحالة أفضل استراحة للجسم، حيث يمكننا خلال نصف ساعة أو ساعة واحدة أن نجد نشاطنا أكثر مما نستطيع ذلك في ظروف أخرى خلال ليلة كاملة. ليس من قبيل الميث أن يلجأ قادة القوافل إلى مثل هذه الوسائل. فهم لا يستطيعون أن يمشوا طويلا في الصحراء، ويضطرون إلى التقليل من وقت نومهم إلى أقصى حد. فيموضهم تحرير الجسم تحريرا تاما من التوتر العضلي عن ديمومة الاستراحة، ويرم كيانهم للتعب.

ويستخدم ايفان بلا تونوفيتش هذه الوسيلة بين فترتي حصصه النهارية والمسائية يوميا. فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل. ولولا فترة الراحة هذه لسجر عن النهوض بالعمل لللقى على عاتقه.

وعلى الر خروج ايفان بلا تونوفيتش دعوت قفا إلى الحجرة، ووضعت فوق أعم وسادة ناعمة من وسائل الأريكة، فضبط عليها بجسمه كله. لقد قررت أن أعلم منه كيف استلقي وأسترخي العضلات.

يقول أركادى نيكولا يفتش: «على الممثل أن يتعلم كل شيء من البداية مثل طفل رضيع؛ يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يمشي وكيف يتكلم.. الخ. ونحن نستطيع أن نقوم بذلك كله في الحياة العادية. ولكننا نفعل ذلك، في أغلب الأحيان، بصورة سيئة، ليس وفق مائترة الطبيعة. يجب أن ننظر ونمشي ونتكلم على الخشبة على نحو مختلف أفضل مما في الحياة العادية، أكثر اعتمادية وأقرب إلى الطبيعة: أولا، لأن الميوب تظهر بوضوح أكبر عندما نسلط عليها أضواء المسرح، وثانيا، لأن هذه الميوب تؤثر على حالة الممثل العامة على الخشبة».

ويديهي أن هذه الكلمات التي كنت أستخدمها تتعلق بالاستلقاء، وهذا هو سبب استلقائنا الآن - القبط وأنا - على الأريكة. لقد أخذت أراقب طريقة نومه وأحاول أن أقلدها. بيد أن الاستلقاء دون أن توتر عضلة واحدة وتلمس بجسمك كله السطح الذي تستلقي عليه ليس بالأمر السهل. لن أقول إن ملاحظة هذه العضلة أو تلك من العضلات المتوترة وتحديد ما كان أمرا صعبا، كما أن تحرير العضلات من التقلص الزائد لم يكن ليحتاج إلى كثير من الفطنة. بيد أن الصعوبة تكمن في أنك ما إن تتخلص من توتر حتى يظهر في الحال توتر ثان وثالث وهكذا إلى ما لا نهاية. وكلما ألقيت بالذات إلى العضلات المتقلصة زاد عددها. إنك تتعلم، في أثناء ذلك، ملاحظة الأحاسيس التي لم تكن تلاحظها سابقا في نفسك. ويساعدك هذا في العثور على تقلصات أخرى جديدة، وكلما كثر عثورك عليها. إزداد اكتشافك لعدد كبير منها. لقد نجحت، خلال وقت قصير، في التحرر من توتر في منطقة الظهر والعنق. ولن أدعي أنني شعرت بتجديد في نشاطي الجسماني من جراء ذلك، ولكني، بالمقابل، أدركت كم هي كثيرة التوترات العضلية الضارة والزائدة التي لا يحتاج إليها أحد ولا تشبه بوجودها. وأنت عندما تذكر التقلص الفائق الذي كان يصيب حاجبك، فإني تبدأ بالخوف بجدية كبيرة من التوتر الجسماني. ورغم أنني لم أتوصل إلى تحرير العضلات تحريرا تاما. ولكني تلذذت سلفا بالتمتع التي سأحصل عليها عندما سأمتلك حرية العضلة على نحو أكمل.

وتكمن الصعوبة الرئيسية في خلطى بين الإحساسات العضلية، ولقد أفضى بي ذلك إلى أنني لم أعد أميز رأسى من يدي.

لشد ما تبنت من تعيين اليوم!

إنك لن تحصل على الراحة من هذا النوع من الاستلقاء!

... والآن، نجحت في إرخاء أشد التقلصات قوة حين استلقيت، وفي تضيق دائرة الانتباه لتصل حدود أفعلى. ولقد أسس رأسى، في أثناء ذلك، غالما كما لو كنت أعاني من بداية دوار، ونمت كما ينم قطي (كوتوفيتش). الظاهر أن الإرخاء العضلي، وتضييق دائرة الانتباه في آن معا، هو وسيلة جيدة لمقاومة الأرق.

١٩ عام (١٩٠٠)

عرج على اليوم يوشين وحدثنى عن المرن والتدريب المتواصل. فقد جعل أركادى نيكولايفتش، تنفيذنا لتوجيه تورسوف، الطلبة يتخفون مختلف الأوضاع الأفقية والعمودية،

أى أوضاع الجلوس والقرينة من الجلوس، وأوضاع الوقوف والركوع، وذلك كل على انفراد، أو بصورة جماعية، مستخدمين فى ذلك الكراسى أو للنضدة أو قطع الأثاث الأخرى. وعلى الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا، كما فى أثناء الاستلقاء، العضلات المتوترة توترا قويا، وأن يسموها بأسمائها. ومن الواضح تماما أنه لا بد من حدوث توتر ما فى بعض العضلات لدى كل وضع من هذه الأوضاع، ويمكن السماح لهذه العضلات بأن تتوتر. ولكن ليسمع لها وحدها، وليس للعضلات المجاورة التى ينبغى أن تظل هادئة ويجب أن نتذكر أن التوترات تختلف فيما بينها. إذ يمكن تقليص العضلة التى تعتمد عليها الوضعية بالقدر المطلوب، ولكن يمكن أيضا أن نصل بهذا التوتر إلى حدود التقصص والتشنج وهذا الجهد الزائد هو مضر جدا بالوضعية ذاتها وبعملية الاندفاع.

وبعد أن حثنى بوشين العزيز عن كل ما جرى فى الصف بصورة تفصيلية، اقترح على أن أقوم معه بالتمارين ذاتها. ولقد وافقت طبعاً على اقتراحه رغم ضعفى وعظورة أن يتكأ الجرح بعد أن أخذ يلتئم. وهنا جرى مشهد جدير بأن يرسمه جبروم * - برهشته فقد صرخ بوشين الضخم على الأرض متخذاً أغرب الوضعيات. وقد احمر وجهه، وأخذ يتصب عرقاً وبلهث من شدة ما كان يبذله من جهد بينما استلقيت أنا بالقرب منه بجسمى النحيل، وقامت الطويلة، ووجهى الشاحب، وبدى المصوبة، مرتدداً منامة مخططة تشبه تلك التى يرتديها مهرجو السيرك. وما أكثر ما قمت به من شغلٍبات مع العزيز السمين. فقد استلقى كل منا على انفراد، واستلقينا معاً، ثم اتخذنا وضعية مصارعين يتصارعان، ووقفنا كل على انفراد، ثم وقفنا معاً كالتماثيل: فتارة أنفأ بينما يستلقى بوشين مجدلاً فوق الأرض، وتارة أخرى يقف هو على قدميه بينما أجشوا أنا على ركبتى - ثم نتخذ وضعية ابتهاج أو تنصير أنفسنا جندين فى الجبهة يرميان القنابل.

ولقد استلزمت جميع هذه الأوضاع تحميراً مستمراً لهذه المجموعة أو تلك من المجموعات العضلية، ومزجاً من مراجعة الرقيب، ولقد كان يتطلب ذلك قوة انتباه مندرج تدريباً جيداً، قادر على التوصل إلى الإحساسات الجسمانية وتمييزها وإدراكها بسرعة. إن التمييز بين التوترات الضرورية وغير الضرورية فى حالة وضعية معقدة هو أصعب كثيراً مما

* (Jerom ١٨٥٩ - ١٩٢٧) كتب الإنجليزية فكلمى.

هو في حالة الاستلقاء، إذ ليس من السهل أن تثبت التوترات الضرورية وتتخلص من التوترات الزائدة. فك في هذا العمل تكف عن ادراك مايجرى التحكم به وبأية وسيلة.

وعلى الر انصراف بوشين اتجهت إلى القط. إذ عن يجب أن أنطم الليونة وحرية الحركة ان لم يكن منه!

انه لا يضاهى حقاً! ويستحيل تقليده.

فمهما كتبت الأوضاع التي اعترضتها له - سواء وضعت من رأسه أولاً أو جعلته يوقد على جنبه أو ظهره - كان يعلق إما برجل واحدة أو بأرجله الأربع دفعة واحدة أو بلنبه. ولقد كان من الممكن أن تتابع، في جميع هذه الأوضاع، كيف كان يمرن في البداية كالناض ثم يسترخى في الحال، ويتخلص بخفة غير عادية من التوترات الزائدة، ويقف على التوترات الضرورية. كان القط (كوتوفيتش)، عندما يفهم ما هو المطلوب منه، ينسجم مع وضعته ويحطها من القوى بقدر ما يحتاج إليه دون زيادة أو نقصان، ثم يهدأ مستعلاً للبقاء في وضعه المستقر بقدر ما يطلب من زمن. فما أعجب قدرته الخارقة على التكيف!

وفي أثناء تجاربي مع القط (كوتوفيتش) ظهر فجأة وعلى غير انتظار... من تتوقعون؟! وكيف يمكن تفسير أصحبه كهذه؟

لقد جاء غرغور كوف!!

ولشد ما كتبت فرحي عظيمة ببهجة!

فلقد أعجلت أحسن بقاء قلبه منذ ذلك الوقت الذي شعرت بأنفسه وهو يحملني على ذراعيه عندما كنت أنزف دما. ولقد تكرّر اليوم هذا الإحساس. لقد رأيته شخصاً يختلف عما كنا نراه في العادة، لا بل إله، على خلاف عادته، امتدح تورسوف، وحلثني عن تفصيل شيق من تفاصيل حصة اليوم.

لقد تذكر أوكادى نيكولا يفيتش، في أثناء حديثه عن لرغاء العضلات وعن التوترات الضرورية التي تعتمد عليها وضعية الجسم، قصة من حياته الخاصة. إذ أتبع له في روما، وفي أحد المنازل الخاصة، حضور حفل قامت به سيّدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل الاغريقية التي وصلت إلينا محطمة بلا أنزع، أو أرجل، أو رأس، أو بجذوع مكسورة، ولم يسلم منها الا بعض أجزائها. ولقد كانت هذه السيّدة الأمريكية تحاول تخمين وضعية

التمثال من أجزائه للثبوتية. واضطرت، لتتعض بهذا العمل، إلى دراسة قوانين المحافظة على توازن الجسم الانساني، عن طريق تجربتها الخاصة إلى تعلم كيفية تحديد وضع مركز الثقل في كل وضعية تأخذها. لقد صاغت الأمريكية في ذاتها ملكة عصبية في تحديد وضع مركز الثقل على الفور، ولم يكن بالإمكان إرغامها على الخروج من توازنها. فقد كانوا يدفعونها، ويقذفون بها، ويجعلونها تنثر، وتتخذ وضعيات يخيل أنها لن تتمكن من الثبات فيها. بيد صحيحها، استطاعت أن تصرع بدفعة رجلاً على قدر من الضخامة. ولقد تم التوصل إلى ذلك أيضا بفضل معرفة قوانين التوازن. فالسيدة الأمريكية كانت تعرف دائما للوضع الخطرة التي ينهض دفع الخصم منها، كيما تخرجه من توازنه، وتصرعه دون أن تبذل أى مجهود.

ولم يترك توريسوف سر فيها، ولكنه فهم من ملاحظته لها أهمية إيجاد وضع مركز الثقل الذي يستوجب التوازن. لقد رأى إلى أى حد يمكن الوصول بتقاييل جسمه على الحركة والمرونة والتكيف فلا تقوم العضلات إلا بذلك العمل الذي يطلبه منها لإحساس المتطور بالتوازن. ويهيب بنا أركاى نيكولايفتش أن تتعلم هذا الفن (معرفة مركز ثقل جسمنا).

من يجب أن أقول ذلك إن لم يكن على يد القط (كوتوفيتش). لذلك اخترعت، فور انصراف غوفوروف، لعبة جديدة لعبها مع الوحش: فلقد دفعته وألقته به وقلبته، وسألت أن أصرعه ولكن لم يكن ذلك بالأمر الممكن. فهو لم يكن يسقط إلا بإرادته.

زارنى يوشين وحشيتى عن مراجعة أركاى نيكولايفتش للعمل فى حصة المرات والتدريب المتواصل. فالظاهر أن إضافات جوهرية قد أدخلت اليوم، فقد طالب توريسوف علم الاكتفاء باختضاع كل وضعية للمراقبة الليلية، وتحريرها من التوتر تحريراً كاملاً، بل أن عن أن تكون مجرد وضعية وتكتسب مهمة فعالة، وتتحول إلى فعل. وفى واقع الأمر لنفرض أننى رفعت ذراعى إلى أعلى وقلت لنفسى:

(لو كنت واقفا بهذه الطريقة وفوقى غوخة على غصن عال، فماذا يجب أن أصنع كي أطفئها؟) يكفى الإيمان بهذه الفكرة المبتدعة كيما تجعل الوضعية الميتة فى خدمة

المهمة الحياتية - قطف الخوخة - والتحول، في الحال، إلى فعل حيوى أصيل. يكفى أن نشعروا بالصدق فى هذا الفعل حتى نهب الطبيعة ذاتها لتقديم العون لكم: فيضعف التوتر الزائد، ويتولد التوتر الضرورى، ويحدث ذلك كله دون تدخل من التقنية الواعية.

لا ينبغي أن تقوم وضعيات غير مبررة على الخشبة، وليس ثمة موضع للشرطية المسرحية فى الابداع الاصيل والفن الجاد. وإذا كانت الشرطية ضرورية لسبب من الاسباب فوينفى تبررها، ويجب أن توظف لخدمة جوهر داخلى لا لخلق جمالية خارجية مصطنعة.

وحينئذ يوشين، بعد ذلك عن عدد من التمرينات التجريبية الايضاحية التى أجزت فى حصة اليوم، وقام باستعراضها لى على الفور. لقد اضطلع صاحبى البدن على الأريكة بصورة مضحكة جدا، واتخذ وضعية هى أول مانظر على باله من وضعيات: دلى نصف جسده من الأريكة، وقرب وجهه من الأرض، ومد إحدى ذراعيه إلى أمام. نشأت وضعية سخيفة لا معنى لها، كما أن الناظر إليه يشعر أنه فى وضع متعب وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب شدده وأنها يجب إرخاؤه. واستخدم صاحبى البدن الرقب الذى قام بتبنيه إلى التوترات الضرورية منها والزائدة، ولكنه لم ينجح فى العثور على وضعية طبيعية حرة يمكن أن تتحرك فيها جميع العضلات بصورة صحيحة.

ثم إذا هو يصبح فجأة: «هنا صرصار كبير يزحف! اضربه بالمشة، بسرعة!»

ولم يكده بعد جسمه تجاه نقطة التحول ليسحق الصرصار حتى أغلقت جميع عضلاته أوضاعها بصورة طبيعية، وراحت تعمل بشكل صحيح. لقد أصبحت الوضعية مبررة، ويمكن الإيمان بكل شئ فيها: باليد الممدودة والجذع المتدلى، والقدم المرتكزة على مسند الأريكة. لقد تجسد بوشين وهو يسحق الصرصار للتشغيل، وكان واضحا أن جهازه الجسمانى قد نفذ المهمة تفليدا صحيحا.

إن الطبيعة أقدر على التحكم بالكيان الحى من الوعى والتقنية التمثيلية التى نبجلها. لقد استهدفت جميع التمارين التى قام بها تورتسوف اليوم الوصول بالطلبة إلى إدراك أن كل وقفة أو وضعية يتخذها الجسم على خشبة المسرح يجب أن تمر بثلاث لحظات.

الأولى: توتر زائد يصحب بالضرورة كل وقفة جديدة، ويصحب أيضا الاضطراب من الاداء أمام الجمهور.

الثانية: تحرير ألى من التوتر الزائد بتوجيه من «الرقب»

الثالثة: تبرير الوقفة إذا لم تكن فى ذاتها مقنعة للممثل.

توتر، تحرير، تبرير.

ورد بوشين قائلا وهو يستودعى «توتر، تحرير، تبرير».

وأنصرف. وبفضل القبط تحققت مصادقة من معنى التمارين التى تم عرضها منذ قليل وفهمت مارمى اليه. واليكم كيف حدث ذلك: وضعت معلمى القبط بجائى، ورحلت أذاعه، وأمسح يدي على شعره كيما أستعمله نحوى.

ولكنه، بدلا من أن يستلقى بجائى، قفز فوق فراعى إلى الأرض، ووقف وقفة تهوى، ثم راح ينسل فى رفق إلى ركن الصخرة حيث شم، على مايدور، رائحة غريبة.

لم يكن من الممكن ألا أراقبه باعجاب فى هذه اللحظة. ولذلك ثابت بانتباه كل حركة من حركاته. ولكى لا يفلت القبط من مراقبتي، اضطرت إلى الالتواء حول نفسى مثلما يفعل «الانسان - الأفعى» فى السرك. ولقد وجدت نفسى، بسبب يدي المربوطة فى وضع غير مريح أبدا. فاستخدمت رقبتي الحديث العهد بالتوترات العضلية وأطلقت على طول جسمى كله. ولقد جرت الأمور، فى الوهلة الأولى، على أفضل وجه؛ فلم تتوتر الا العضلات التى كان الأمر يدعو إلى توترها. وهذا أمر مفهوم. فقد كانت المهمة الحيوية، ولقد قامت الطبيعة ذاتها بالفعل. ولكننى فى اللحظة التى حولت فيها انتباهى من القبط إلى نفسى تغير كل شيء على الفور. لقد تشتت انتباهى وراحت تظهر فى مواضع مختلفة من جسمى تقلصات عضلية. أما التوتر الضرورى فقد ازداد إلى حد كبير وكاد يصل درجة التشنج العضلى. كما أخذت تصل العضلات المجاورة دونما حاجة إلى هذا العمل. وتغيرت المهمة الحيوية، وانخفض معها الفعل، ولم يبق أمامى سوى التشنج التمثيلى المعتاد الذى لابد من النضال ضده «بارغاء العضلات» و «التبرير».

وفى هذه الأثناء سقط الخف من قدمى، فانتحيت بشدة كيما أحتذيه وأشد بكلته، فبدأت من جديد وبصورة تلقائية، وضعية صعبة ومتوترة السبب يدي المربوطة.

وضعت هذه الوضعية باستغلال الرقب!

فلماذا كانت النتيجة! لقد سار كل شيء على مايرام حيثما كان الانتباه منصبا على الفعل نفسه؛ فقد توترت مجموعة العضلات للوضعية توترا قويا، ولم لاحظ جهدا زائدا

عن الحاجة فى العضلات الحرة. ولكن فى اللحظة التى تنصرف فيها انتباهى عن الفعل واختفت المهمة واستسلمت للمراقبة الذاتية الجسمانية، بدلت تظهر توترات زائدة عن الحاجة، وتتحول التوترات الضرورية إلى تقلصات عضلية.

والحكم هذا المثال الرائع الذى بدأ لى وكأنما قدمته لى المصادفة عمداً. فحمل قليل عندما كنت أغسل وجهى سقطت قطعة الصابون من يدى، وانزلت بين المفصلة والخزانة. فاضطرت إلى مد ذراعى السليمة لطلبها محفظاً بذراعى المربوطة معلقة فى الهواء. ولقد نشأت، نتيجة ذلك، وضعية صعبة مرة أخرى، ولم يكن رقيبى غافياً، فقد بادر تلقائياً بالتحقق من توتر العضلات. ولقد ظهر أن كل شئ على ما يرام، حيث لم تتوتر سوى مجموعة العضلات المحركة الضرورية.

وللت نفسى «ها»، اتخذت الوضعية ذاتها مرة أخرى، وفعلت. ولكن.. كنت قد رفعت قطعة الصابون ولم تعد لمة ضرورة واقعية لاتخاذ الوضعية. لقد تبخرت المهمة الحيوية، وبقيت الوضعية للمبة. وعندما قمت بمراجعة العملية التى قامت بها عضلاتى وجدت أننى كلما تعاملت معها بصورة واعية، تطلعت التوترات غير الضرورية، وأسسى إدراك التوترات الضرورية والشعور عليها أمراً صعباً.

ولكن ما قد شغل اهتمامى خط قائم فى المكان الذى تولدت فيه قطعة الصابون سابقاً. فمكنت يدى لأتحسس ولأتحقق منه. فأننا هو صدع فى الأرض. وليست المسألة فى الصدع، بل فى أن عضلاتى وتوترها الطبيعى بدأ من جديد على أنتم مايرام. ولقد اتضح لى بعد هذه التجارب جميعاً أن للهمة الحية والفعل الأصيل (سواء كان هذا الفعل واقعياً أو متخيلاً ماخلم فعلاً مبرراً بالظروف المقترحة، ويمكن للممثل أن يؤمن إيماناً صادقاً) إنما يحتلذان إلى العمل فى غير صفة الطبيعة ذاتها، هذه الطبيعة القادرة وحدها على التحكم بعضلاتنا تحكماً تاماً، فتوترها بطريقة صحيحة أو ترخيها.

١٩ عام (..) ١٩

انكأت على الأريكة.

وفيما يشبه الغفوة أخذ يقلقنى أمر ما. كان على أن أفعل شيئاً ما.. أهو كتابة رسالة باترى؟.. لمن؟ ثم أدركت أن ذلك كان الباردة. أما اليوم.... اليوم فأنا مريض ولسوف يضمون لى يدى....

لا، الضماد أمر بدمي... ولكن.. لقد جاء يوشين وقال لي شيئاً ما.. أنا لم أقم بتسجيله... شيء ما مهم للغاية. نعم، لقد تذكرت: عندما غداً تترهب عام... عطل... إني أريد بصورة غير مرحة... مفهوم، كل شيء واضح....

لقد ارتفع الكثبان من شدة الجهد الناشء عن توتر العضلات توتراً قوياً، توتراً بلغ من القوة حداً لا يمكن التخلص منه... ويبحث الرقيب في الجسم كله... ويوظني. ولكنني تخلصت من التوتر والحمد لله! لقد وجدت نقطة استناد أخرى وأصبح الوضع حسناً ومرحاً وعلى أحسن ما يرام... وغار جسمي أكثر في الأريكة المريحة التي كنت أريد عليها... وهائلاً أنسى شيئاً ما مرة أخرى، كنت قد تذكرته الآن ولسبب ما نسيته.

نعم.... إنه الرقيب لثنية، لا، الأفضل أن أسميه المفتش. مفتش العضلات... تلك تسمية مجرّدة. استيقظت مرة أخرى للحظة قصيرة، وأدركت أن ثمة تقلصاً في ظهري. ليس في ظهري قطع، بل في أكتافى أيضاً... كما أن أصابع قدمي اليسرى كانت ملتوية.

وهكذا طوال الوقت وفيما يشبه الغفوة كنت أبحث مع الرقيب عن التقلصات التي لم تتركني حتى هذه اللحظة التي أكتب فيها.

وأذكر الآن أن ثمة قلقاً غامضاً شبيهاً بملك القلق قد لازمني الجارحة في حضور يوشين. لا بل كان عليّ أن أقرض بسبب ألم في الفقرات ألم بي قبل قدوم الطبيب بثلاثة أيام. ولقد جلست القرفصاء عندئذ، وتخلصت من الألم.

ما هذا؟ أتنشأ التقلصات في داخلي طوال الوقت وبشكل مستمر؟ ما السبب في عدم وجودها سابقاً؟ ترى، أأنتى لم أكن ألاحظ وجودها، ولم يكن قد وجد الرقيب بعد؟ وهل يعنى هذا أنه ولد الآن وأصبح يعيش في داخلي أم أن الأمر يعنى أكثر من ذلك: فهو لأنه يقوم بعمله أصبحت أنا أكثر فأكثر على تقلصات جديدة لم أكن أشعر بها سابقاً. ولكن، ألا يكون هذا كله مجرد تقلصات قديمة مزمنة بدلت أشعر بها الآن بصورة واعية. من يقرر ذلك؟

الأمر الوحيد الذي لا ريب فيه هو أن شيئاً ما جديداً لم أكن أعرفه سابقاً أخذ يولد في داخلي.

انتقل تورتسوف اليوم، كما عرفت من شوستوفه، من الأوضاع الساكنة إلى الإشارات. وإليك الطريقة التي قاد بها الطلبة نحو ذلك، وما توصل إليه من نتائج.

لقد جرى الدرس في الصالة.

أوقف تورتسوف جميع الطلبة في صف واحد كما لو كانوا وقوفاً للتفتيش، وأمرهم أن يرفعوا أذرعهم اليمنى فرفعوها كأنهم رجل واحد.

وارتفعت الأذرع ثقيلة إلى أعلى ظمناً ترتفع حواجز الطرق، بينما كان رحمانوف، في أثناء هذه الحركة، يمس عضلات أكتاف الطلبة مردداً في أثناء ذلك «هذا خطأ، لكن رقبته وظهرك. ذراعك كلها متوترة... وهكذا.

وكرر تورتسوف ثلاثاً: «أنتم لا تستطيعون رفع أذرعكم».

كانت تبدو المهمة المحللة سهلة جداً. ومع ذلك، لم يتمكن أحد من تنفيذها لقد كان المطلوب هو فعل «متفرده» إذا صح القول، تقوم به بعض مجموعات العضلات المتحركة بحركة الكتف. أما مجموعات العضلات الأخرى، أي عضلات العنق والظهر ومنطقة الوسط بصفة خاصة، فكان يجب أن تبقى حرة من أي تأثير. إن هذه العضلات كما هو معروف، كثيراً ما تميل بالجذع كله في الاتجاه المعاكس لحركة الفراخ لتقدم بذلك الوزن للحركة الجارية.

وتذكر توترات العضلات المجاورة الزائدة عن الحاجة لتورتسوف بمفاتيح (بيانو) مطلوبة يلامس أحدها الآخر لدى الضرب عليها. فعندما نريد النغمة «دو» نسمع صوت «سي» و «دو صغرى» المجاورة. فما أجملها من موسيقى تلك التي نحصل عليها من مثل هذه الآلة الموسيقية! وما أجمل الموسيقى التي تنبعث من حركاتنا إذا كانت ستضاهي مفاتيح (البيانو) في عملها. وليس غريباً أن تكون حركاتنا، والحالة هذه، بعيدة عن الدقة، كما لو كانت تصدر عن آلة جرى تشخيصها بصورة سيئة. يجب أن نجعل الحركات جلية مثل نغمات (البيانو) الخالصة. دون ذلك سيكون رسم حركات الدور رديفاً والتعبير عن حياته الخارجية والداخلية غير محدد وغير فني؛ كلما دقت عمليات الشعور، تطلبت وضوحاً ودقة ومرونة أكبر في أثناء تجسيدها الفيزيولوجي.

واستأنف شوستوف يقول:

- لقد تركت حصة اليوم في نفسي انطباعا بأن أركادى نيكولا يفتش أشبه بالميكانيكي. فقد تناولنا كما يتناول إحدى الآلات فككها قطعة قطعة، عظمة عظمة حسب المفصل والمفاصل، ثم غسلها جميعا وقام على تنظيرها وتشحيمها، ثم جمعها ثانية وركبها في مواضعها السابقة وثبتها. لقد بدأت أشعر، بعد حصة اليوم، بأننى أصبحت أكثر مرونة ورشاقة وقدره على التعبير.

ولقد استهوأتني حديث شوستوف فسألت:

- وما الذى حدث بعد ذلك؟

وراح يابسا يتذكر قائلا:

- لقد طلب منا لدى استئجار مجموعات العضلات المنفردة «المزولة» - عضلات الكتفين أو الذراعين أو الظهر أو الأرجل - أن نبقى مجموعات العضلات الأخرى بعيدا عن التوتر. فمثلا عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة مجموعة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد المطلوب، يجب أن تبقى الذراع متدلّية إلى أسفل عند المرفق والرسغ والأصابع ومفاصل الأصابع بحيث تظل مجموعات العضلات المناسبة كلها حرة تماما، لينة وغير متوترة.

وسألت ميديا الاهتمام:

- وهل نجحتم في القيام بهذا؟

فأجاب مبتعجا:

- في الحقيقة نحن نتلمس طريقنا وحسب، ونحاول أن نخمن تلك الأحاسيس التى سيتم صوغها فيما مع عمر الزمن.

وتساءلت في حيرة:

- وهل ما يطلب منكم على هذه الدرجة من الصعوبة؟

- إنه يبدو عملا سهلا للوهلة الأولى. ومع ذلك، لم يستطع واحد منا تنفيذ المهامات تنفيذا صحيحا، إن المطلوب هو أن نعد أنفسنا إعدادا خاصا. ما العمل لإسبغطنا ذلك إلى أن

نصوغ أنفسنا صوغا جديدا فتكيفها من الروح إلى الجسم. ومن الرأس حتى أخمص القدمين وفقا لمقتضيات فننا، أو بالأحرى، وفقا لمقتضيات الطبيعة ذاتها، إذ أن الفن على وفاق كبير معها. أما الحياة بما تغرسه فينا من عادات رديئة فهي التي تفسد طبيعتنا. والعيوب التي قد لا تلقى بالا إليها في الحياة تصبح ملحوظة في وهج أضواء المسرح، وتبرز لأعين الجمهور بوضوح كبير.

وهذا مفهوم: فالحياة الإنسانية على الخشبة تتراءى لنا في المجال المسرحي الضيق مثلما تظهر لنا صورة فوتوغرافية موضوعة في إطار، وينظر الناس إلى هذه الحياة المحشورة في إطار، (البورتال) المسرحي من خلال منظار مكبر. إنهم ينظرون إليها وكأنهم يتفحصون رسما صغيرا من خلال عدسة مكبرة. في أثناء ذلك، لا يسقط الجمهور من انتباهه أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت. فإذا كان من الممكن احتمال الأذرع المستقيمة المرفوعة كما ترتفع حواجز الطرق في الحياة على مضض فإنها أى هذه الأذرع، تصبح شيئا لا يطاق على الخشبة. فهي تضيى على جسم الإنسان صفة الخشب، وتجعله يدرك كتمثال من التماثيل التي تتخذ لعرض الملابس. ويبدو أن الروح أيضا لدى هذا النوع من الممثلين شبيهة بهذه الأذرع الخشبية وإذا أضفنا إلى هذا عمودا فقريا مستقيما كالعصا، فلن نجد أمامنا إنسانا أبدا، بل «خشبة بلوط» حقيقية. مالاذئ تسليح أن تعبر عنه هذه «الخشبة»؟ عن أية معاناة يمكنها أن تحدث؟

والواضح من كلام باشا أنهم لم ينجحوا اليوم في تنفيذ هذه المهمة البسيطة وهي رفع الذراع باستخدام مجموعات عضلات الكتف الضرورية. كما أنهم لم ينجحوا أيضا في إجراء التمرين نفسه مع ثني المرفق والرسخ ومختلف مفاصل اليد. ففي هذه المرة أيضا كانت تسعى الذراع إلى المشاركة في حركة اجزائها المنفصلة.

وعندما اقترح تورسوف القيام بجميع الحركات المذكورة، مروراً بأجزاء الذراع وأثناؤها، في ترتيب متتابع من الكتف حتى الأصابع وبالعكس، فإن النتيجة كانت أسوأ. وهذا مفهوم إذ أننا إن لم ننجح في تنفيذ الحركة في كل ثنى من الأثناء، فإن تنفيذ جميع الحركات إحداها وراء الأخرى بترابط منطقي سيكون أصعب.

والجدير بالذكر أن تورسوف لم يكن يعرض علينا هذه التمرينات من أجل تنقيدها في الحال، بل كان يقصد منها توجيه رحمانوف من أجل المنهج الذي يدرسه وهو مادة «المران والتدريب المتواصل».

ولقد جرت تمرينات عمالة للرقبة مع جميع الالتفاتات الممكنة، وللعمود الفقري ومنطقة الوسط والأرجل والأكف التي سماها تورتسوف عيون الجسم.

وزارني بوشين بعد ذلك. وكان من اللطافة أن استعرض أمامي كل ماشرحه لي شوستوف بالكلمات. فكانت حركاته الرياضية تبحث على الضحك الشديد، وعلى الأنص حركة ثنى عموده الفقري مروراً بجميع الفقرات، ومن ثم منه ابتداء من الفقرة العليا عند أسفل الرأس وانتهاء بالفقرة السفلى عند الحوض. فقد كان يندو بوشين، وهو يحاول أن يعطى انطباعاً بانسياب الحركة، كأنما يسكب الدهن والشحم الذي كان يطفح به جسمه المكور. وإنى لأشك في قدرته على التوصل إلى فقرات عموده الفقري وتحسسه كلا منها على انفراد. ليس ذلك بالعمل السهل، فأننا لم أنجح سوى في تحسس فقرات ثلاث، أي مواضع ثلاثة أستطيع فيها ثنى عمودي الفقري، في حين أن لكل منا أربعة وعشرين فقرة حركية.

وبعد أن خرج شوستوف وبوشين، جاء دور القط (كوتوفيتش).

اخترعت له لعبة يلعبها وبحث أرقاب أوضاع جسمه الغير عادية والتي لا يمكن وصفها.

ليس في استطاعة الإنسان بلوغ ذلك الانسجام الذي تجده في حركات الحيوانات ولا يمكن لأية تقنية أن تتوصل لا إلى ذلك الكمال في التحكم بالعضلات. الطبيعة القادرة وحدها على بلوغ تلك المهارة والخفة والدقة وعدم التكلف والمرونة في الحركات والأوضاع بصورة لا واحة.

فعندما يقفز القط الجميل ويمرح، أو عندما ينقض على أصبعي الذي أدمه له في أحد الشقوق فإنه ينتقل بلمح البصر من السكون الكامل إلى الحركة السريعة الخاطفة التي يصعب متابعتها. وما أعظم اقتصاد القط في الجهد الذي يبذله أثناء ذلك وما أروع قدرته على توزيع هذا الجهد! فهو عندما يستعد للحركة، أو للقفز، تراه لا يضييع قوته في ثوتر عضلي لا لزوم له، بل يوفر جميع قواه ليقلف بها في اللحظة الحاسمة نحو المركز المحرك الضروري له في تلك اللحظة دفعة واحدة. وهذا هو السبب في أفعاله شديدة الدقة، بالغة القوة والتحديد.

وتخلق الثقة بتألفها مع الخفة والحيوية وحرية العضلات مرونة استثنائية غالبا ما تتصف بها الوحوش من أصل القطط.

ولكى أختبر نفسي وأستوى مع القط، شرعت أمشي على طريقة النمر، تلك المشية التي كنت أستخدمها في أدائي دور (عطيل)، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص في جميع عضلاتي، وتذكرت بوضوح حالتى الفيزيولوجية في أثناء عرض الاختبار، وأدركت غلطتى الرئيسية. فالمرء عندما يكون مشدودا بتقلصات يمانى منها الجسم كله، لا يستطيع أن يكون حرا في مشاعره، أو أن يتمتع بحياة صحيحة على الخشبة. وإذا كان من الصعب على المرء اجراء عملية ضرب بسيطة وهو في حالة توتر من جراء رفعه جانبيا وإسندا من جوانب (البياتو)، فكيف يمكنه وهو في تلك الحالة أن يعبر عن مشاعر مرهقة في دور معقد مثل (عطيل) ! فما كان أحسنه من درس نافع مدى الحياة هذا الذى أعطانى إياه نوريسوف في عرض الاختبار. لقد جعلنى أرتكب، وبثقة زائلة في النفس، مالا ينبغي ارتكابه على خشبة المسرح ولا بأى حال من الأحوال.

لقد كان ذلك في غلطة الحكمة من جانبه، وبرهاننا قاطعا انطلاقا من الضد.



٧- الوحدات والمهمات

عندما دخلنا صالة المسرح، حيث جرت الدروس اليوم، رأينا لافتة كبيرة كتب عليها:

الوحدات والمهمات

وهنا أركادى نيكولا يفتش على وصولنا إلى مرحلة جديدة مهمة جدا من مراحل دراستنا، ثم أخذ يشرح لنا ماهي الوحدات، وكيف تقسم المسرحية والدور إلى أجزاء مكونة. وكان كل مقالته مفهوما وشيقا كمهلنا به دائما. ولكني، رغم ذلك، لا أبدأ بتسجيل حصّة توريسوف، بل ماحلت بعد انتهاء الدروس وساعدني على فهم شرح أركادى نيكولا يفتش فهما أفضل.

القصة هي التي زرت اليوم للمرة الأولى، منزل الفنان الشهير شوستوف، وهو عم صديقي باشا. وعلى مائدة الغداء اهتم الفنان الكبير بعملنا وسأل قريبه عما نعمل في دراستنا، فأخبره باشا بأننا قد وصلنا إلى مرحلة جديدة هي دراسة «الوحدات والمهمات»

وسأل العجوز:

- ألا تعرفون (شبوندا)؟

وظهر أن أحد أبناء شوستوف يدرس الفن الدرامي على يد معلم شاب يحمل كنية (شبوندا) المضحكة، وهو أحد أتباع توريسوف المتحمسين. وهذا هو سبب المراهقين

تستخدم كلمة وحدة هنا بمعنى القطعة أو الجزء المنفصل عن الكل.

والصغار بمصطلحاتنا. فقد أخلت تستخدم تعابير مثل كلمة «لوه السحرة» و «ابتداع الخيال» و «الفعل الأصيل» ومصطلحات أخرى لا أعرفها بعد في كلامهم الطفولي.

وقال الفنان الكبير مازحا عندما وضعت أمامه دجاجة رومية ضخمة:

- شيونديا لا يحمل من التعليم ليل نهار. ولقد زارنا ذات مرة ووضعت أمامه مثل هذه الوجبة. وكان اصمى يؤلنى فجعلته يقوم على تقطيع الدجاجة وتوزيعها. ولقد توجه عندئذ إلى تماسيحي وقال: «تصوروا يا أولاد أن هذه ليست دجاجة رومية، بل مسرحية كبيرة من خمسة فصول كالمفتش» مثلا. فهل يمكنكم أن تظفروا بها على الفور دفعة واحدة؟

تذكروا أنه ليس في استطاعتكم أن تأثروا مرة واحدة لا على الدجاجة الرومية، ولا على مسرحية من خمسة فصول مثل «المفتش»، ولذلك يجب تقسيمها إلى قطع كبيرة. هكذا.. هكذا...

وراح عم شوستوف، أثناء ذلك، يفصل فخذي الدجاجة وجناحيها وصدرها ويضعها في أحد الأطباق.

وقال شيونديا: «عليكم بأولى القطع الكبيرة». وبالطبع كشرت تماسيحي عن أثيابها، وهمت بابتلاع القطع الكبيرة على الفور. بيد أننا - شيونديا وأنا - تمكنا من الوقوف في وجه هذه الفجاعة. ولقد استغل (شيونديا) هذا اللثال للعبير وقال لهم: «تذكروا أنه لا يمكنكم أن تأثروا على أولى القطع الكبيرة مرة واحدة، ولذلك عليكم أن تقسموها إلى قطع أصغر هكذا.. هكذا.. هكذا ... هكذا.

كان شوستوف يردد ذلك وهو يقطع الفخلين والجناحين من المفصل. ثم توجه إلى ابنه الأكبر قائلا:

- ناولنى طهقك، أيها التماسيح! إليك قطعة كبيرة وهي للشهد الأول.

فقدم الفتى طبقه وهو يلتقي الأسطر الأولى من مسرحية المفتش محاولا أن يتكلم بصوت جهورى دون أن ينجح في ذلك.

«لقد دعوتكم، أيها السادة، لأنبكم بخير تيمس للغاية...

ثم توجه الفنان الكبير إلى ابنه الصغير جينى وقال:

- وأنت، يايفغينى أنيغين، خذ القطعة الثانية. إنها مشهد مدعى البريد. وأنت أيها الأمير ابغور، وبأيتها القيصر فيودور، إليكما مشهد يوتشونسكى ودويتشينسكى، أما أنت، يا تاتيانا ريبين، وأنت، يا كاترينا كابلانوفنا فإليكما مشهد ماريا أنتونوفنا وأنا أندرييفنا. كان العم شوستوف يقول ذلك مازحا وهو يضع قطع اللحم فى الأطباق المملوذة إليه. ثم أردف العم يقول: ...

- وصاح شبونديا بلهجة أسرة: «هيا، اتهموا الطعام الذى أمامكم!» وما أعجب ما حدث عندئذ!.. فقد انهالت تماشى الجماعة على الطعام وأرادت أن تلتهم كل شئ دفعة واحدة.

ولم يلب الأولاد إلى رشحهم الا بعد أن دفعوا إلى أفواههم القطع الكبيرة من اللحم، ففص أحدهم، وكاد آخر يزهق أنفاسه، ولكن.. لم يصب أحد بأذى. فقال شبونديا:

«تذكروا، ما حتم عاجزين عن أن نلقوا على القطعة الكبيرة مرة واحدة، فقسموها إلى قطع صغيرة ثم إلى قطع أصغر، وإذا تطلب الأمر إلى قطع أصغر فأصغرها حنا! ولقد قطعوا اللحم، ثم وضعوه فى أفواههم وورسوا بمضغون.

كان العم شوستوف يصف ما كان يفعله هو نفسه، وفجأة، التفت نحو زوجته وقد ارتسم الألم على وجهه. وقال لها بلهجة مختلفة تملأها يمكن وصفها بأنها لهجة «منزلية» إذا صح القول:

- اللحم قاس وجاف، يا عزيزتى!

وراح الأولاد يرددون تعاليم (شبونديا): «إننا كانت القطعة جافة، فاجعل لها طعما بائناح خيال جميل».

وقال ييفغينى أنيغين مازحا وهو يتناول لها مرق الخضار:

- هذه هدية لك من الشاعر: إنها «الظروف المقترحة».

وأضافت تاتيانا ريبينا وهى تقدم لأبيها الصلصة الحريفة:

- وهذه، بأبى، هدية من المخرج.

وقال القيصر فيودور وهو يقترح رش الفلفل على اللحم:

- وإليك مزيدا من التوابل هدية لك من الممثل نفسه.

واقترحت كلتا كاهاتوقا على أبيها قائلة:

- هل لك فى قليل من الخردل يقدمه فان ديكور «يسارى» النزعة فيكون الطعام أكثر لذعا؟

وسط العم شوستوف بالشوكة كل ماقدم له، ثم قطع الدجاجة الرومية إلى قطع صغيرة وأخذ يغمسها فى الصلصة التى حصل عليها. لقد كان يدعك قطع اللحم الصغيرة فى السائل ويضغطها ويدورها لتشبع به على نحو أفضل.

وأخذ يغمضى أنفخين يعلم أخاه الصغير:

- هيا، ياإيفان الرهيب، أعد ورائى: «الوحدات...»

وأشاع الطفل النبطة فى نفوس الجميع عندما راح يئذل قصارى جهده ليقول:

- آت، آت،

- الوحدات تستعم فى صلصة «ابتداع الخيال».

ولقد أتى إيفان الرهيب من الأفعال ماجمل جميع الحاضرين ينفجرون فى الضحك ولا يثوبون إلى أنفسهم طويلا.

- وقال المجوز شوستوف وهو يغمس قطع اللحم الصغيرة فى الصلصة الحادة مخجلا بذلك زوجته:

- فى الحقيقة، طيب مذاق هذه الصلصة من «ابتداع الخيال». انك تعلق أصابعك وراءها، لابل أن نعل الحذاء هنا يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ويصبح قابلا للأكل. وذلك هو مايجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم، يجب أن تغمسوها وتعاودوا غمسها أكثر فأكثر فى صلصة الظروف الماتحة. وكلما كان الدور جافا احتجتم إلى مزيد من هذه الصلصة.

والآن، لنضع أكبر عدد ممكن من القطع الصغيرة جدا، والمشبعة بالصلصة فى لقمة كبيرة..

ودفع شوستوف اللقمة إلى فمه، وراح يتلذذ بطعمها طويلا بمتعة كبيرة ووجه فى غاية الاضحاك.

وقال الابناء مازحين بلغة مسرحية:

- وهذه هي «حقيقة الانفعالات».

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسي تعج بأفكار عن الوحدات. ولقد بدت لى حياىي كلها وكأنها انقسمت وتجزأت إلى وحدات صغيرة.

ولقد كان انتباهى، الذى اتجه هذا الاتجاه، يبحث تلقائيا عن وحدات فى الحياة ذاتها، وفيما يجرى من أفعال. فمثلا، قلت لنفسى وأنا أودعهم لدى الانصراف: هذه وحدة. وعندما كنت أبطل السلم خطرت على بالى وأنا مازلت على الدرجة الخامسة الفكرة التالية:

ترى، كيف أحسب الوحدات فى عملية هبوط السلم: هل أعتبر هذه العملية كلها وحدة مستقلة أم عملية هبوط كل درجة من درجات السلم؟ ولكن ماذا ينجم عن ذلك؟ فالعم شوستوف يقطن فى الطابق الثالث، وهذا يعنى أن ثمة ستين درجة على الأقل، وبالأحرى ستين وحدة. وينهى - على هذا الاساس - اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها، وسوف ينشأ عن ذلك عدد كبير من الوحدات. وأخيرا قررت:

- لا، سأعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة، وعملية السور إلى البيت وحدة أخرى، ولكن ماذا عن باب للدخل؟ هأنذا قد فتحت. فهل أعتبر ذلك وحدة واحدة أم عددا من الوحدات؟ ليكن عددا من الوحدات فلنأ فى استطاعتى ألا أبطل هذه المرة مادمت قد قمت سابقا بانحصارات كبيرة.

وهكذا، فقد هيطلت السلم -	وحدتان
أمسكت بمقبض الباب -	ثلاث وحدات
ضغطت عليه -	أربع وحدات.
فتحت الباب -	خمس وحدات.
اجتزت العتبة -	ست وحدات.
أغلقت الباب -	سبع وحدات.

تركت المقيض - ثمانى وحدات.

انطلقت إلى البيت - تسع وحدات.

اصطدمت بأحد المارة... ولكن لا، فذلك حدث عرضي لا يمكن اعتباره وحدة. ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب. فماذا اعتبر ذلك؟ هل ينفي اعتبار قراءة كل عنوان وحدة مستقلة، أم أضع البضاعة المعروضة كلها تحت رقم واحد؟ - سأضعها تحت رقم واحد. عشرة.

.....

وعندما وصلت إلى بيتي، وغلمت ملابسى، ثم اقتربت من المفصلة وسددت يدي لأتناول الصابون كنت قد وصلت إلى رقم.

مائتان وسبع وحدات.

وضلت يدي -

مائتان وثمانى وحدات.

أعدت الصابون إلى مكانه -

مائتان وتسع وحدات.

أزلت الصابون بالماء -

مائتان وعشر وحدات.

وأخيرا أويت إلى فراشى وتلفتت بالاغطية -

مائتان وست عشرة وحدة.

ثم ماذا؟ سرعان ما ازدحمت رأسى بمختلف الافكار، فهل يعقل أن أعتبر كل فكرة وحدة؟ ولم أصل إلى قرار فى الاجابة عن هذا السؤال، ولكنى رحت أفكر أثناء ذلك:

«لو أنى قمت بمثل هذا الحساب فى مسرحية من خمسة فصول كتراجيديا «عطيل» لتجاوز عدد الوحدات على هذا الاساس عدة آلاف. هل يعقل أن نضطر إلى تذكرها جميعا؟ قد يصاب المرء بالجنون عندئذ! سوف يفقد رأسه حتما لاهد من طريقة للحد من عدد الوحدات، ولكن كيف؟ ماهو المقياس؟

... .. عام (..) ١٩

وطليت اليوم من أركايدى نيكولايفتش، فى الفرصة الأولى التى منحت لى، أن يجيبنى على حيرتى بصدد عدد الوحدات الكبير، فقال:

- مثل أحد رابنة السفن: «كيف تستطيع أن تتذكر جميع السواحل بمنحباتها ومناطقها الضحلة وشعابها الصخرية خلال رحلة طويلة؟»

فأجاب الرهان: «وماعلاقى بها، إني أسير حسب المجرى الملاحى»

وهذا ما يجب أن يفعله الممثل أيضا. إذ ينبغي أن يتقدم فى دوره ليس وفق عدد كبير من الوحدات الصغيرة التى يستحيل تذكرها، بل عليه أن يهتدى بالوحدات الكبيرة الأهم التى تمر بها الطريق الابداعية. ويمكن تشبيه هذه الوحدات الكبيرة بالقطاعات التى يمر بها المجرى الملاحى.

وهكذا، اذا ما اتفق لك أن تصور خروجك من شقة شومستوف فى السينما لوجب أن تسأل نفسك قبل كل شئ:

«ماذا أفعل؟»

«إنى ذاهب إلى بيتى»

وهنا يعنى أن العودة إلى البيت هى الوحدة الكبيرة والرئيسية.

ولكن كانت ثمة وقفات فى الطريق، ونظر إلى واجهة محل لبيع الكتب، فى هذه اللحظات. أنت لم تسر إلى بيتك، بل على العكس من ذلك. وقفت فى مكانك وفعلت شيئا آخر. لهذا سوف نعتبر عملية النظر إلى الواجهة وحدة مستقلة جديدة. ولقد تابعت سيرك بعد ذلك، أى أنك عدت إلى وحدتك الأولى.

وأخيرا وصلت إلى غرفتك وخلعت ملابسك. فكان ذلك العمل بداية وحدة جديدة فى يومك، وعندما استلقيت فى فراشك وبدأت تفكر وتحلم كان ذلك وحدة جديدة أيضا. وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحدتك المائتين إلى أربع وحدات، وهى، بالتحديد، ما يعتبر بالنسبة لك مجرى ملاحيا.

وتؤلف هذه الوحدات المعدودة وحدة رئيسية كبيرة هى: العودة إلى البيت. ولنفرض أنك فى تعبيرك عن الوحدة الأولى - العودة إلى البيت - تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر. وأنت فى التعبير عن الوحدة الثانية - النظر إلى الواجهة - تقف وتقف ولا شئ غير ذلك. وأنت فى تصويرك للوحدة الثالثة تغسل وجهك وتستمر فى غسله، وفى الوحدة الرابعة ترقد فى فراشك وتستمر فى الرقاد. طبعا سيكون أدائك مملا وروتينيا، وسيطلب منك المخرج أن تطور كل وحدة من هذه الوحدات على انفراد. ولسوف يدفعك ذلك إلى تقسيم الوحدات إلى أجزائها المكونة والأدق، وإلى تطويرها والتعبير عن كل من هذه الاجزاء تعبيرا واضحا ودقيقا.

أما إذا بدت لك هذه الوحدات الجذيلة رتيبة أيضا. فيجب أن تقسمها إلى وحدات متوسطة الحجم وصغيرة، وأن تكرر هذا العمل إلى أن يعكس سيرك في الشارع جميع التفاصيل المميزة لتلك الفصل: مقابلة الأصدقاء، تبادل الانحناءات، ملاحظة ما يدور حولك. الاصطدام بالمارة.. الخ. وبعد أن تتخلص من كل ما هو زائد وتصل الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة تحصل على ذلك الجرى الملاحى الذى حدثكم عنه.

وبعد ذلك، انتقل تورسوف إلى شرح الأمور التى كان عم باشا قد تحدث عنها حول مائدة الغداء. فبادلتنا - باشا وأنا - النظرات وأعفنا نبتسم متذكرين كيف قطع الفنان الكبير الدجاجة الرومية إلى قطع كبيرة، ثم إلى قطع أصغر فأصغر، وكيف كان يغمس أصغر القطع فى «صلصة الجنائز الخيال» ويجمع عددا منها فى قطعة أكبر ليدفعها إلى فمه، ويضعها بثلذ كبير.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

- وهكذا تنتقل من الوحدات الكبيرة إلى الوحدات للتوسطة، ثم إلى الوحدات الصغيرة والصغيرة جدا وذلك لكى نوحدها فيما بعد من جديد، ونعود إلى الوحدات الكبرى ثم نيهنا تورسوف قائلا:

- تذكروا أن تقسيم المسرحية والدور إلى وحدات صغيرة ماهو إلا إجراء مؤقت. إذ يجب أن نظل المسرحية أو الدور على هذا الشكل الجزأ والمتأثر مدة طويلة. لا يمكن اعتبار تمثال محطم، ولوحة مزقت إلى نصف صغيرة عملين من أعمال الفن مهما بلغت اجزأؤهما للتفصلة من جمال. إتنا لا نتعامل مع الوحدات الصغيرة إلا فى أثناء العمل التحضيرى، ولكننا عندما نصل إلى لحظة الانعاج نكون قد جمعناها فى وحدات كبيرة، ووصلنا بحجمها إلى حده الأقصى، وبكميتها إلى أقل عدد ممكن. وكلما كانت الوحدات أكبر حجما قل عددها، وزادت مساعدتها لنا فى عملية الإحاطة الكلية بالمسرحية والدور.

لقد فهمت عملية تقسيم الدور إلى أجزاء صغيرة، هذه العملية التى تهدف إلى تحليل هذه الأجزاء ودراستها. ولكن ما ظل غامضا بالنسبة لى هو كيف نجعل من الأجزاء الصغيرة وحدات كبيرة.

وعندما أخضيت بذلك إلى أركادى نيكولايفتش قال:

- لنفرض أنك جزأت (الأود) للمدرسى الصغير إلى مائة وحدة، فضاغت هذه الوحدات، وأضمت مجمل الكل، رغم أن أبعادك فى كل جزء من هذه الاجزاء على انفراد لم يكن

سيما. طبعاً، لا يمكن «لأنود مدرسي» بسيط أن يكون من التعقيد وعمق المضمون بحيث يتطلب تقسيمه إلى مائة وحدة أساسية مستقلة. ومن البديهي أن يتكرر كثير من هذه الوحدات أو أن تتقارب فيما بينها. ولنفرض أنك أدركت، بعد التعمق في جوهر كل وحدة، أن الوحدتين الأولى والخامسة، والوحدتين بدءاً من الوحدة العاشرة وحتى الخامسة عشر.. الخ إنما تحدث عن شيء واحد، ولنفرض أن الوحدتين بدءاً من الثانية إلى الرابعة، ومن السادسة إلى التاسعة، ومن الحادية عشرة إلى الرابعة عشرة.. الخ إنما تتقارب فيما بينها تقارباً عضوياً. عندئذ نحصل، بدلاً من المائة، على وحدتين كبيرتين في استطاعتك أن تناور معهما بسهولة، وتحول بذلك (الأنود) الصعب والمعقد إلى (أنود) بسيط ومفهوم. وباختصار: يستطيع الممثلون السيطرة على الوحدات الكبيرة بسهولة إذا تم صوغها صوغاً جيداً.

وعندما تمتد هذه الوحدات خلال المسرحية في تسلسل متسق، فإنها تقوم بدور المجرى الملاحي الذي يلدنا على الطريق الصحيح، ويقودنا عبر مناطق المسرحية المضطحة الخطرة، وشعابها الصخرية، ومسارها المعقدة التي من السهل على الممثل أن يضل طريقه فيها.

ولكن كثيراً من الممثلين - للأسف - يتفاوضون عن ذلك. إنهم يعجزون عن تشرح المسرحية والتعمق فيها، ولذلك يضطرون إلى معالجة عدد كبير من الوحدات المتفرقة والمتفرقة إلى مضمون. ويبلغ عدد هذه الوحدات عندهم من الكثرة حداً يجعل الممثل يضل طريقه ويفقد إحساسه بالكل.

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالا تتخذونه، ولا تفتتوا للمسرحية دونما ضرورة، ولا تسبروا في لحظة الإبداع وفق وحدات صغيرة، بل مروراً بمجراكم الملاحي عبر وحدات كبيرة جرى صوغها وانعاشها جيداً في كل جزء من الأجزاء المكونة المستقلة.

أما تقنية التقسيم إلى وحدات فهي بسيطة نسبياً. وما عليكم إلا أن تسألوا أنفسكم «ما هو الشيء الذي لا يمكن للمسرحية، موضوع التحليل، أن تتواجد بممزل عنه؟» وبعد ذلك ابتداءً بتذكر مراحلها الرئيسية دون الدخول في التفاصيل. ولنفرض أننا نحلل مسرحية غوغول «المفتش» * فما هو الشيء الذي لا وجود للمسرحية بعيداً عنه؟

* نيكولاي غوغول «المفتش» منشورات وزارة الثقافة - سلسلة مسرحيات عالية دمشق ١٩٨٥ ترجمة الدكتور شريف شاكر.

وقال فيوتسوف مقروا:

- المفتش.

فقال شوستوف مصححا:

- أو بالأحرى بهذا عن مشهد غليستاكوف.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- موافق، ولكن المسألة لا تقتصر على غليستاكوف وحده. ولابد من جو مناسب للحدث التراجيكيوميدى الذى يصوره غوغول. وهذا الجو يخلقه فى المسرحية محتالون من أمثال رئيس البلدة، وزميلاتها، وليليكين - تيليكين، والنمائم بوتشينسكى ودوتشينسكى... الخ. وينتج عن ذلك أن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير غليستاكوف وسكان البلدة السذج، هذه البلدة التى «لو سافرت منها طوال سنوات ثلاث ظن نصل إلى حدود أية دولة».

ومن دون أى شئ لا يمكن للمسرحية أن توجد أيضا؟

وقال أحد الطلبة:

- من دون الرومانسية المخرقاء والمثانيات الرفيعة من أمثال ماريا أنتونوفنا التى جرت بفضلها المخطوبة و«دوشة» البلدة كلها.

وسأل تورسوف:

- ومن دون أى شئ لا يمكن أن توجد للمسرحية أيضا؟

- من دون مدير البريد القضاوى، وأوسيب الفطن، والرشوة، والرسالة الموجهة إلى تراهيتشكين، ووصول المفتش الحقيقى.

كان الطلاب يتذكرون وقائع المسرحية مقاطعين بعضهم بعضا، فقال تورسوف:

- لقد أشرفتم الآن على المسرحية من علو تخليق الطائر واستعرضتم مشاهدتها الرئيسية. وبذلك تكونوا قد قسمتم مسرحية «المفتش» إلى أجزائها العضوية المكونة، وهى الوحدات الرئيسية الكبرى التى تتألف منها المسرحية.

ونضطر فى بعض الحالات، عندما نكون إزاء مسرحيات صاغها كساب رديفون صوغا ناقصا، إلى أن ندخل وحدائنا الخاصة الإخراجية أو التمثيلية. ولا يسعنا أن نجد العنبر

لهذه الحرية لئلا المؤلف الا فى حالات الضرورة. على أننا نجد من الهواة من يفعل الشيء نفسه فى حالة المؤلفات الكلاسيكية العبقريّة المتعاسكة التى لا تحتاج إلى أية إضافة. ويمكن احتمال ذلك لو أن هذه الوحدات المدخلة كانت قريبة عضوا من طبيعة المسرحية، بيد أن هذا لا يتحقق فى أغلب الاحيان، ويتشكل عندئذ لحم ميت على جسم للمسرحية الرائعة وكيانها الحي، من شأنه أن يميت للمسرحية، أو يميت بعضا من أجزائها.

وقال أركادى نيكولايفتش فى نهاية الدرس مقوما ماتم انجازه اليوم:

- سوف نتركون مع مرور الزمن ومن خلال الممارسة العملية أهمية الوحدات بالنسبة للممثل فما أشد العذاب الذى يعانيه الممثل عندما يؤدي على خشبة دورا جرى تحليله وصوغه بصورة رديئة، ولم يقسم إلى وحدات واضحة. وسيكون أداء الدور بهذه الطريقة أداء ثقيلا ومرهقا للفنان نفسه، وسيبث على الخوف من طوله وحجمه الهائل. وعلى العكس، فانت تشعر بنفسك على نحو مختلف تماما عندما تقوم بأداء دور تم اعداده وصوغه بشكل جيد. إنك تضع الماكياج ولا تفكر سوى بالوحدة القريبة التالية، وبالطبع، تفكر بها من حيث علاقتها بمجمل المسرحية وهدفها النهائي: وإذا تقوم بأداء الوحدة الأولى، تنقل انتباهك إلى الوحدة الثانية، وهكذا دواليك. إن عرضا من هذا النوع سوف يبدو رشيقا من كل بد. وتستيقظ فأكرتى، عندما أفكر بهذه الطريقة من العمل، ذلك التلميذ المعاند من مدرسته إلى البيت. هل تعلمون ماذا يفعل عندما يكون الطريق طويلا والبعيد باعشا فى نفسه على الخوف؟ إنه يتناول حجرا ويقذف به امامه إلى أبعد مسافة ممكنة. وساوره القلق من إمكانية عدم العثور على الحجر. ولكنه يثر عليه ويفرح به. ثم يقذف الحجر نفسه بحماسة جديدة إلى مسافة أبعد من سابقتها، وساوره القلق مرة أخرى خوفا من ألا يثر على الحجر. وهكذا، لا يلاحظ التلميذ المسافة وكيف هن التفكير بها بفضل تقسيمه الطريق الطويلة إلى أجزاء، ويفضل منظور الاستراحة المنزلية الباهت على السرور.

وانتم أيضا سبروا فى أدواركم وأدواتكم من وحدة كبيرة إلى أخرى دون أن يهيب عن بالكم هدفكم النهائي. عندئذ سوف تبدو لكم حتى المسرحيات ذات الفصول الخمسة، والتى تبدأ فى الساعة الثامنة وتنتهى بعد منتصف الليل، مسرحيات قصيرة.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم مستأنفا شرحه:

- ليس الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات تحليل المسرحية ودراستها فحسب، بل ثمة غرض آخر أكثر أهمية يكمن فى صميم كل وحدة.

ويكمن جوهر الأمر فى أن كل وحدة تنطوى على مهمة ابداعية. وتولد هذه المهمة من وحدتها بصورة عضوية، أو على العكس من ذلك حيث تخلق المهمة وحدتها. وكما قلنا آنفاً إنه لا يجوز أن نقحم على المسرحية وحدة غريبة مأخوذة من جانب ولا علاقة لها بهذه المسرحية، كذلك نقول هنا إنه لا يجوز عمل ذلك مع المهمات أيضا. فهذه الأخيرة مثلها مثل الوحدات يجب أن تنبثق احداها من الاخرى بصورة منطقية مترابطة. وبحكم الصلة العضوية القائمة بين الوحدات والمهمات، فإن كل ما قلناه سابقا عن الوحدات ينطبق على المهمات أيضا.

وبلغت استذكر مآثره عن الوحدات:

- إذا كان الأمر كذلك فثمة مهمات كبيرة ومتوسطة وصغيرة، مهمات رئيسية وأخرى ثانوية يمكن أن تندمج فيما بينها. أى أن المهمات تخلق مجرى ملاحيا أيضا.

- المهمات هى تحديد تلك الأضواء التى تشير إلى خط المجرى الملاحى، وتهدينا إلى الطريق الصحيح فى كل جزء منه. إنها مراحل الدور الأساسية التى يسترشد بها الممثل فى أثناء الإبداع.

وراح فيوتسوف يتفكر فى للسألة مرددا:

- مهمة!؟ فى الرياضيات نقول مهمة!° فهل نقول هنا أيضا.. مهمة! لا أفهم شيئا!

ثم أردف مقروا:

- مهمتنا أن نؤدى أداء جيدا.

فأكد تورسوف قائلا:

* كلمة مهمة (زادانشا) تنى مسألة أيضا فى اللغة الروسية.

- نعم، هذه مهمة كبيرة، بل مهمة تمتد على طول حياتنا كلها! ولكن ما أكثر ما ينبغي أن نفعل من أجل تحقيق هذه المهمة!؟ تصوروا: أن اجتازوا السنة الأولى، ومن لم الثانية والثالثة والرابعة، ألا يعتبر ذلك كله من المهمات؟ حقا، إنها ليست مهمات كبيرة بقدر ما هي مهمة أن تصبح مثلاً كبيراً.

وما أكثر ما يتطلبه اجتياز كل سنة من هذه السنوات من دروس وحصص يتوجب عليها حضورها وسماعها وفهمها واستيعابها، بالإضافة إلى إجراء التشريةت عليها!؟

ألا يعتبر هذا كله من المهمات!؟ حقا إنها مهمات أقل حجما من مهمة ااجتياز كل سنة من السنوات! ولكي نحضر الحصص والدروس كل يوم كم مرة ينبغي أن نستيقظ في وقت محدد، وأن نهض، وننخل، ونرتدى ملابسنا، ونهرع إلى الشارع في أوقات محددة. تلك من المهمات أيضا، ولكنها مهمات أصغر حجما.

وقال تورسوف متذكرا:

- وكم مرة ينبغي أن تتناول الصابون، وتلك به أيدينا ووجهنا كيما ننتسل! كم مرة ينبغي أن نرتدى البطلون والسرة، ونحكم أزرارها!

فقال تورسوف شارحا:

- وهذه مهمات أيضا، ولكنها أصغر للمهمات حجما، إن الحياة والنس والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمام أنفسنا، وأمام بعضنا بعضا، عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أدغال.

ويخلق كل من هذه العقبات مهمة وفعلنا من أجل لتليل هذه العقبات، فالإنسان في كل لحظة من لحظات حياته إنما يرغب في شيء ما، ويطمح إلى شيء ما. ويصارع شيئا ما من أجل تحقيق ما يطمح إليه. وليس نادرا ما يهجر الإنسان خلال حياته كلها عن استكمال ما شرع به عندما يكون هدفه هدفا مهما. لا يستطيع رجل واحد أن يتهض بمهمات كبيرة، عالمية، ذات طابع إنساني عام، هذه المهمات إنما تنهض بها الأجيال والمصور.

أما على الخشبة فيحقق هذه المهمات الكبيرة، الإنسانية، الشاملة، شعراء عباقرة من أمثال (شكسبير)، وممثلون عباقرة من أمثال (موتشالوف) و (تومازو سالفيني). إن الابداع المسرحي ماهر الا وضع مهمات كبيرة، وفعل أصيل مشتم وهادف من أجل تحقيق هذه المهمات. أما النتيجة فتنشأ من تلقاء نفسها، إذا ماتم تنفيذ كل ما سبق بصورة صحيحة.

ويكمن الخطأ الذي يقع فيه معظم الممثلين في أنهم لا يفكرون بالفعل، بل بالنتيجة فقط. وهم إذ يتجاوزون الفعل يجذبون مباشرة إلى النتيجة. ونحصل بذلك على أداء نتائج مصطنع وقسر لا يفضى سوى إلى الصنعة. يجب أن تتعلموا تنفيذ المهمات تنفيذاً أصيلاً ومثمراً وهادفاً بواسطة الفعل طوال فترة تواجدكم على خشبة، وأن تتعودوا على ذلك، لا أن تكتفوا بأداء النتائج.

عليكم أن تحبوا مهماتكم وأن تكونوا قادرين على أن تجدوا لها أمالاً حيوية.

واقترح علينا أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

– هيا، حددوا الآن لأنفسكم مهمة، وقوموا بتنفيذها.

وبينما كنا – ماريا وأنا – نفكر في الأمر بروية وأنا بشوشتوف يتقدم إلينا بالاقتراح التالي:

– لنفرض أننا، نحن الاثنين، نحب مالوليتكوف، وقد أقدم كلانا على طلب يدها فما عسانا أن نفعل لو حدث هذا في الواقع؟

وقد بدأت جوقتنا الثلاثية بتحديد ظروف مقترحة معقدة، ثم قسمت هذه الظروف إلى وحدات ومهمات كان ينبغي عنها الفعل. وعندما تضعف حيوية هذا الفعل كنا نستخدم كلمة «لو» وندخل «ظروفاً مقترحة» جديدة تتولد عنها مهمات أخرى نقوم بتنفيذها وبفضل هذه الدفعات المستمرة استغرقنا في عملنا إلى حد أننا لم نلاحظ ارتفاع الستار. ولقد ظهرت خشبة المسرح فارغة إلا من بعض الديكورات الجاهزة التي وضعت على طول الجدران من أجل استخدامها في أحد العروض المسائية العرضية اليوم.

واقترح علينا أركادى نيكولا يفتش أن نتوجه إلى الخشبة، وأن نواصل عليها تجربتنا ففعلنا. وعندما انتهينا قال لنا:

– هل تذكرون ما حدث عندما اقترحت عليكم في حصة من حصصنا الأولى أن تصعدوا الخشبة الفارغة، وأن تقوموا بعمل ما عليها. عنئذ، لم تتمكنوا من ذلك ورحتم تجوبون خشبة المسرح محاولين أداء شخصيات وانفعالات بصورة مصطنعة تم عن العجز. أما اليوم فكثير منكم قد شعر أنه حر رقيق الحركة، رغم تواجده مرة أخرى فوق خشبة المسرح فارغة من الأثاث والأشياء. ما الذي أعانكم على ذلك؟

وقررنا – باشا وأنا – بصوت واحد:

– إنها المهمات الداخلية الفعالة.

ووافق تورسوف على هذه الإجابة قائلا:

- نعم، فهي توجه الممثل إلى الطريق القويم، وتأنى به عن الأداء المقطعل. ان المهمة هي التي تعطى الممثل امكانية احراك حقه في أن يصعد الخشبة، وأن يبقى عليها ليمش حياته المشابهة لحياة الدور.

ولكن التجربة اليوم لم تقنع الجميع بذلك لسوء الحظ، لأن المهمات لدى بعض الطلبة قد وظفت اليوم أيضا، في سبيل للمهمات ذاتها وليس من أجل الفعل.

وسبب ذلك تحولت المهمات لديهم على الفور إلى «الأعيب» تمثيلية لا يقصد منها سوى العرض. لقد حدث ذلك عند فيسيكلوفسكى. كما كانت المهمة لدى آخرين، عند فيليا مينوفا مثلا، ذات طابع خارجي صرف، وقرينة من التصيب على الفات. وكذلك عند غوفوروكوف حيث أفضت المهمة لديه إلى مجرد التباهى بالتقنية شأنه في ذلك علي الدوام هذا كله لا يمكن أن يعطى نتيجة حسنة ولا يستدعى الفعل، بل مجرد الرغبة في أن يتظاهر الممثل بأنه يفعل. أما بوشين فلم تكن المهمة لديه سيئة ولكنها كانت مهمة عقلانية جدا وأدبية. الأدب طبعاً شيء رائع، ولكنه ليس كل شيء في فن الممثل.

١٩ علم (...)

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

- أنواع المهمات المسرحية كثيرة جدا. ولكن ليست كلها ضرورية أو نافعة، بل إن الكثير منها ضار بالنسبة لنا. لذلك من المهم أن يكون الفنان قادرا علي التميز في نوع المهمة ليجنب المهمات غير المطلوبة، ويختار المهمات المطلوبة حقاً، ويعمل علي ترسيخها.

وسأل مستفهما:

- وكيف يمكننا أن نعرفها.

- نحن نقصد بتعريف «المهمات المطلوبة»:

١ - المهمات الخاصة بجانبنا نحن الممثلين أولاً، لا الخاصة بذلك الجانب من الأضواء الأمامية حيث يجلس المتفرجون. أو بتعريف آخر المهمات الخاصة بالمسرحية والتي توجه نحو الشركاء الذين يؤدون الأدوار الأخرى، وليس نحو المتفرجين في الصالة.

٢- مهمات الممثل - الانسان نفسه التي تشبه مهمات الدور.

٣- المهمات الابداعية والفنية، أى التي تساعد على تحقيق الهدف الاساسي من الفن، وهو خلق «حياة روح الدور الانسانية» والتعبير عنها تعبيرا فنيا.

٤- المهمات الاصلية، الحية، الفاعلة، الانسانية، القادرة على دفع الدور إلى أمام، لا المهمات التمثيلية، الشريطية، الميتة، التي ليس لها صلة بالشخصية المصورة، ولا تستخدم إلا من أجل تسلية الجمهور.

٥- المهمات القادرة على اتقاء الممثل والشركاء والمخرج بصناعتها.

٦- المهمات الجذابة، المثيرة، القادرة على ليقاظ عملية الملاحظة الاصلية.

٧- المهمات الصائبة، أى النموذجية بالنسبة للدور الذي يجرى أدائه، لا التقريبية بل المرتبطة بجوهر المؤلف الدرامي بصورة محددة تماما.

٨- المهمات ذات المضمون الذي يتجاوب مع جوهر الدور، لا المهمات الضحلة التي لا تنس من المسرحية سوى سطحها.

بقى أن نحذركم من المهمات التمثيلية الآلية والميكانيكية الخطرة، المنتشرة بصورة واسعة في صحناء، والتي تقضى مباشرة إلى الصنعة.

وقلت ملخصا:

- أنتم تعرفون، إذن ، بالمهمات الخارجية والداخلية، أى الفيزيولوجية والسيكولوجية؟

وأضاف تورنيسوف قائلا:

- وبالمهمات السيكولوجية الأولية أيضا.

وسألت مستطهما:

- وما تكون هذه المهمات؟

تصوروا أنكم تدخلون هذه الحجرة، فتلقون التحية ثم تصافحوننى وتختون رؤوسكم وتسلمون على. إن هذه المهمة هى مهمة اعتيادية، آلية، لا أثر فيها للناحية السيكولوجية.

وسأل فيونتسوف مستغنيا:

- كيف! وهل معنى ذلك أنه لا يجوز لنا القاء التهمة على الخشبة؟

فسارع أركادى نيكولايفتش بطمأنه قائلا:

- في استطاعتنا أن نلقى التهمة بصورة آلية، ولكن، لا يجوز أن نحب ونعالم ونكره ونلفظ مهمات إنسانية حية بصورة آلية، ميكانيكية بعيدة عن الحقائق، كما تحب أنت أن تفعل.

ثم استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه قائلا:

- في حالة أخرى أنت تمد يدك وتصافحني محاولا أن تعبر لي بنظرة منك عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل. هذه المهمة هي مهمة اعتيادية، وتتطوى، في الوقت نفسه، على عنصر سيكولوجي. اتنا نسمى هذا النوع من المهمات في لغتنا بالمهمات السيكولوجية - الأولية.

واليكم حالة ثالثة. لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأهنتك أمام الناس. ولتني أريد، عند التفاتنا اليوم، أن أقترب منك، وأمد لك يدي قاصدا بذلك أن أطلب الصفح، وأن أجعلك تفهم بأنني مذنب ولتني أرجو أن تسى ماحدث.

إن عملية مد اليد لعدو الأمس ليست بالمهمة البسيطة أبدا، ونحتاج، قبل تنفيذها، إلى إعادة التفكير، وأن نخاطبنا مشاعر كثيرة، وأن نتغلب على أنفسنا.

طبعاً، في استطاعتنا أن نتخير مهمة كهذه مهمة سيكولوجية، لا بل مهمة سيكولوجية على شيء من التعقيد أيضا.

ثم قال أركادى نيكولايفتش في النصف الثاني من زمن الحصة:

- ومهما بلغت المهمة درجة من الصديق، فإن ميزتها الرئيسية والأهم يجب أن تبقى في «قدرتها على الجذب» واجتذاب الممثل على وجه الخصوص. يجب أن تعجب المهمة الممثل وتستحوذ به بقوة جذب مغناطيسية تجعله يرغب في تنفيذ المهمة فتكون هذه المهمة بمثابة العامل الذي يستفز لادته الخلاقة.

ونحن نسمى المهمات التي تضطلع بجميع هذه الخصائص الضرورية للفنان مهمات إبداعية. ومن المهم ألا يتعدى تنفيذ هذه المهمات حدود مقدرة الممثل، وأن تكون ممكنة وقابلة للتحقيق، والا فأنها سوف تقسر طبيعة الفنان حتماً. واليكم مثالا على ذلك.

وهنا التفت أركادى نيكولا يفتش إلى أومونفيخ وسأله:

- ماهي مهمتك في مشهد «الأعمطة» الذي تؤوله على غيره من مسرحية «براند» ؟
فأجاب أومونفيخ:

- إنقاذ الإنسانية.

- أرايتم! هل بمقدور أحد من الناس أن ينهض بهذه المهمة العظيمة؟

أليس الأفضل أن نختار مهمة أسهل، ولتكن، في البداية، مهمة جسمانية جذابة.

وقال أومونفيخ بخجل وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة لطيفة:

- ولكن هل يمكن أن تكون جذابة هذه... للمهمة الجسمانية؟

- بالنسبة لمن؟

وأجاب عالمنا السيكلوجي الخجول:

- للجمهور.

فقال توريسوف:

- لانهتم به وفكر بنفسك. فإذا كانت المهمة جذابة بالنسبة لك، فإن الجمهور سوف يتبعك في ذلك.

- ولكنها... رغم هذا... لا تستثيرني. يودى أن أختار مهمة سيكلوجية.. هذا أفضل..

- سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك. أما الآن، فلم يحن الأوان للانتشغال بالمسائل السيكلوجية والمهمات المختلفة الأخرى. فاقصر اهتمامك، في الوقت الحاضر، على أبسط المهمات، أي بالمهمات الفيزيولوجية، وفي استطاعتنا أن نضفي شيئاً من الجاذبية على كل مهمة.

وراح يؤكد أومونفيخ باستصحاء:

- ولكن، ليس في استطاعتنا أن نفصل... الروح عن الجسم أبداً. من السهل أن نخطئ... أن نخطئ فجأة...

ووافق توريسوف قائلا:

- بالضبط! ففي كل مهمة فيزيولوجية، وفي تحقيقها، عنصر سيكولوجي، وبالعكس، ثمة عنصر فيزيولوجي في كل مهمة سيكولوجية. أنت لا تستطيع فصل كلا الجانبين أحدهما عن الآخر. ولنفرض أنك تريد أداء دور (ساليرى) في مسرحية بوشكين، موتسارت ساليرى. إن العالم النفسى عند (ساليرى) الذى عزم على قتل (موتسارت) هو معقد للغاية: فمن الصعب أن تتناول كأسا، وتصب فيه خمرًا، ثم تضع فيه سما، وتقدمه إلى صديقك العبقري الذى طالما سحرتك موسيقاه. على أن ذلك كله ماهو الا أفعال فيزيولوجية. ولكن ما أقوى العنصر السيكولوجي فيها! أو بالاحرى أن نقول إن تلك الأفعال ماهي الا أفعال سيكولوجية معقدة، ولكن، ما أقوى العنصر الفيزيولوجي فيها! خذوا أبسط فعل جسمانى كأن تقترب من شخص آخر ونصفه. ما أعظم المعاناة السيكولوجية المعقدة التى ينبى أن يجتازها المرء ليفعل ذلك بصورة صادقة! انكم اذا قمتم بعدد من الأفعال الفيزيولوجية مثل صب الخمر فى الكأس والصفعة، وبررتوها باستخدام كلمة «لوه» وبظروف مقترحة، واذا ما رغبتم، بعد ذلك، أن تحددوا أين ينتهى المجال الجسمانى ويبدأ المجال الروحي، فانكم ستجدون أن تقرير ذلك ليس بالامر الهين أبدا. وأن من أسهل الأمور أن تخطئوا بينها. ولكن لا ينبى أن تخافوا من ذلك، بل على العكس، أخطئوا أحدهما بالآخر، واستفيدوا من علم وضوح الخط الفاصل بين المهمات الفيزيولوجية والسيكولوجية. لا تبالغوا فى تحقيق الحدود بين الطبيعة الفيزيولوجية والطبيعة الروحية. افعلوا ذلك بصورة تقريبية، واستلهموا شعوركم متوخين دائما الميل نحو جانب المهمة الفيزيولوجي، ولن أعترض اذا ما أخطأتم فى ذلك، لأن هذا الخطأ من شأنه أن يكون مفيدا أيضا فى لحظة الابداع.

وسألنا بحيرة:

- كيف يمكن للخطأ الصريح أن يكون مفيدا؟

- لأنكم بفضل هذا الخطأ لن تخفوا شعوركم، وسيؤمنكم ذلك ضد القسر الداخلى. وسيساعدكم تنفيذ المهمة الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا على خلق حالة سيكولوجية سليمة ومن شأن هذا التنفيذ أن يحول المهمة الفيزيولوجية إلى مهمة سيكولوجية، فنحن، كما قلنا آنفا، يمكننا أن نضفى أساسا سيكولوجيا على كل مهمة فيزيولوجية.

دعونا نقتصر، في الوقت الحاضر، على المهمات الفيزيولوجية، فهي أسهل وأكثر طواعية من حيث الإدراك والتفهم. اننا إذ نفعل ذلك، نقلل من خطر الوقوع في الأخطاء المصطنع. سنتكلم عن المهمات السيكلولوجية عندما يحين وقت ذلك. أما الآن، فلتصحبكم بالبحث، قبل كل شيء، عن المهمة الفيزيولوجية فيما تقومون به من تمارين (الودات) ومقطعات وأدوار.

... .. عام (..) ١٩

لما مسائل مهمة في برنامج اليوم: كيف نستخلص المهمات من الوحدة. وتتلخص التقنية السيكلولوجية في هذه العملية في أن نفكر للوحدات، موضوع البحث، تسميات مناسبة تميز جوهرها الداخلي.

وقال غولور كوف ساغرا:

.. وما الحاجة إلى طقوس العماد هذه؟

فأجابه أركادى نيكولايفتش على ذلك قائلا:

.. هل تعلم مايعني الاسم الذي نتبع في الطور عليه ليعبر تعبيرا صادقا عن جوهر الوحدة الدخلي؟

إن هذا الاسم هو تركيب الوحدة وعلاقتها. ومن الضروري للحصول عليه أن «ننقع» الوحدة ثم نعتصر منها الجوهر الدخلي ونبلوره، ثم نجد تسمية ملائمة لهذه «البلورة» الناتجة. فالممثل، وهو يبحث عن الكلمة المناسبة، إنما يسهر، في الوقت نفسه، أعماق الوحدة، ويترسها ويبلورها، ويركبها. وهو عندما يشر على الاسم المناسب، يكون قد عثر على المهمة أيضا.

إن الاسم الصحيح الذي يحدد جوهر الوحدة هو الذي يكشف عن المهمة التي تتطوى عليها هذه الوحدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش:

ولفهم هذا العمل بطريقة عملية، سنطبقه على مقتطف «الاقمطة» من مسرحية (براند) ولنتناول الوجدتين الأوليين، أو المشهدين الأولين وسأذكركم بمضمونهما.

لقد فقدت (أفسي)، زوجة القس (براند)، ابنتها الوحيد. وهامى ذى في غمرة حزنها توضب أقمطة الطفل وملابسه ولعبه ومختلف الأشياء - الذخائر المتبقية بمده ويتسل كل

شيء يدموع الأم التي أصابتها الحسرة، وراح قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات. لقد حلت الكارثة لأنهم يعيشون في مسكن رطب غير صحي. وكانت قد توسلت إلى زوجها أن يفاخر الأبرشة منذ أن مرض الطفل. ولكن (براند) المتعصب والأمين لفكرته رفض التضحية بواجبه كقس من أجل إقذاذ أسرته. ولقد أدى هذا الرفض إلى حرمانها من ولدها.

وأذكركم الآن بمضمون الوحدة الثانية أو المشهد الثاني. يدخل (براند). انه يتعذب ويعاني بسبب (أغنس). ولكن فكرته العصبية عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة فيأخذ بالناع زوجته كي تعطى إحدى العجرات الأشياء واللعب للتيقية بعد وفاة الطفل، لأن هذه الأشياء واللعب تعيق (أغنس) عن الاستسلام للرب، وعن تنفيذ المبدأ الأساسي الذي تسير عليه حياتها ألا وهو خدمة القريب.

والآن، لخصوا جوهر هاتين الوحدتين اللغظي، وابتكروا لكل منهما التسمية المناسبة. وقال غوفوركوف:

- ولكني لا أرى ما يحتاج إلى تفكير؟ كل شيء واضح هنا. إن تسمية المهمة الأولى هي «حب أم»، أما تسمية المهمة الثانية فهي «واجب رجل متعصب». ووافق توريسوف التسمية.

- حسنا، ليكن ذلك، فلما لا أريد أن أدخل في تفاصيل عملية بلورة الوحدة ذاتها. وسندرس هذه العملية بالتفصيل عندما نتناول الدور والمسرحية.

أما الآن فلتصححكم ألا تحدثوا تسمية للمهمة باسم الوصوف أبدا. واحفظوا ذلك لتسمية الوحدة. أما المهمات للمسرحية فيجب تحديدها بصيغة الفعل حتما.

وسألتا بحيرة:

- وما السبب؟

- في استطاعتي الاجابة على هذا السؤال. ولكن يجب أن تجربوا بأنفسكم أولا، وأن تنفذوا بواسطة الفعل المهمتين اللتين جرى تحديدهما منذ قليل باسم الوصوف وهما: ١ حب أم ٢ واجب رجل متعصب.

واضطلع كل من فيوتسوف وفيلياسيتوفا بهذه المهمة. فحصل الأول الفضب يبدو على وجهه. وأخذ يحملق بعينيه، واستقام بظهره وشده إلى درجة التخشب. ثم أخذ يخطو بصلابة على الأرض، ويخبط بتعليه، ويتكلم بصوت جهوري، ويبتذل مزيدا من الجهد،

أملا بذلك أن يكسب نفسه صفة الصلابة والقوة والحزم للتعبير عن واجب ما «بصفة عامة». ولقد تصنعت فيليامينوفا في أدائها وحاولت التعبير عن الرقة والحب. بصفة عامة أيضا.

وبعد أن انتهيا من أدائهما قال أركادى نيكولا يفتش:

— ألا تريان أن اسمي الوصوف اللذين حددتما بهما مهمتيكما قد حملا أحكما إلى أداء شخصية يزعم أنها شخصية إنسان متسلط، والآخر إلى أداء انفعال يزعم أنه حب أم؟ لقد قمتما بعرض أنفس السلطة والحب أما أنكما فلم تكونا هؤلاء الناس. ولقد حدث ذلك لأن اسم الوصوف يتحدث عن تصور، عن حالة معينة، أو صورة، أو ظاهرة.

واسم الوصوف، إذ يتحدث عن ذلك، يحدد هذه التصورات بصفة مجازية أو شكلية فقط. دون أن يحاول الإشارة إلى الفعلية أو الفعل. في حين أن كل مهمة يجب أن تكون مهمة فعلية.

وراح غوغوركوف يجادل قائلا:

— أرجو المذرة، فليقم تقولون إن في استطاعة اسم الوصوف أن يستعرض، وأن يصور ويظهر، وهذا كله من الفعل!

— صحيح، ولكنه ليس ذلك الفعل الأصيل، الثمر والهادف الذي يتطلبه فنا على الخشبة، بل انه فعل تمثيلي «تشخيصي» نحن لا نعتز به، ونعمل على طرده من المسرح.

ثم أردف أركادى نيكولا يفتش يقول:

ولنتظر الآن ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا مناسباً بدلا من اسم الوصوف في تسمية المهمة.

وسألنا نطلب توضيحا:

— وكيف يتم ذلك؟

فأجاب غوغوركوف:

— ثمة وسيلة بسيطة من أجل ذلك وهي قيل أن نسموا الفعل ضمعا كلمة «أريد» أمام الاسم الذي تحولونه: «أريد أن أفعل ... ماذا؟»

وسأحاول أن أريكم هذه العملية بالمثال: لنفرض أننا نقوم بالتجربة على كلمة «السلطة»
ضعوا قبلها كلمة «أريد» فتصبح: «أريد السلطة». إن رغبة كهذه هي رغبة عامة وغير
واقعية. ومن أجل أن نبحثوا الحياة فيها أدخلوا هدفا محددا، فإذا ما بدأ لكم هذا الهدف
جلبها فسينشأ في داخلكم سعى وميل إلى القيام بفعل لتحقيق الهدف. ويجب أن نحدد
هذا الفعل بتسمية لفظية صائبة تعبر عن جوهره الداخلي. وسيكون ذلك فعلا محددا
ومهمة حية فعالة، لا مجرد تصور سلبى أو مفهوم يخلقه لنا اسم الوصف.
وسألت مستفهما:

- وكيف نعر على هذه الكلمة؟

- قل لنفسك: «أريد أن أفعل .. (ماذا) .. لأحصل على السلطة؟». أجب على هذا السؤال
وستعرف ما يجب عليك فعله.

وقال فيونتسوف مقرا على الفور:

- أريد أن أكون رجلا ذا سلطة.

ولاحظ أركادى نيكولايفتش قائلا:

- كلمة أكون تشير إلى حالة سكون، إنها تقتصر إلى الفعالية التي يجب أن تتوافر للمهمة.
وقالت فيليا مينوفا مصححة:

- أريد أن أحصل على السلطة.

- هنا أقرب إلى الفعالية بعض الشيء، ولكنه عام جدا، ولا يمكن تحقيقه على الفور.

وبالفعل، حاولى أن تجلس على هذا الكرسي، ولرغى فى الحصول على السلطة «بوجه
عام». نحن بحاجة إلى مهمة محددة تكثر، قريبة وواقعية وقابلة للتحقيق، فليس كل فعل
يمكن أن يكون صالحا كما تهن، ولا كل كلمة قادرة على دفعنا إلى القيام بفعل
نشيط مشمر. يجب الاضطلاع بالمقدرة على اختيار اسم المهمة.

واقترح أحد الطلبة قائلا:

- أريد أن أحصل على السلطة لأسعد الانسانية.

فقال أركادى نيكولايفتش مترضا:

- هذه عبارة جميلة، ولكن يصعب الايمان بإمكانية تنفيذها فى الواقع.

وقال شوستوف مصححاً:

- أريد السلطة لأتعم بالحياة، وأعيش حياة مريحة، وأتمتع باحترام الناس، وأحقق رغباتي وأرضي حبي لذاتي.

- هذه رغبة أكثر واقعية وأقرب إلى التحقيق. ولكننا نحتاج لتنفيذها إلى معالجة عدد من المهمات المصهدة. إذ لا يمكن بلوغ هذا الهدف النهائي بصورة مباشرة، لا يمكننا أن نصل إليه بخطوة واحدة. هيّا، اصعد أنت أيضاً الدرجات المفضية إلى مهمتك، وقم بتعدادها.

- أريد أن أبني عملياً وحكيماً ليشي بي الناس، أريد أن أتميز، وأن أداري، وأن استقطب الانتباه المع

وبعد ذلك عاد أركادى نيكولايفتش إلى مشهد «الاقمطة» من مسرحية «براند»، وأدخل عليه الاقتراح التالي كي يجتنب جميع الطلبة إلى العمل:

- ليضع جميع الرجال أنفسهم في مكان (براند) وليبتكروا تسمية لمهمته. إنهم أقدر على فهم عالمه النفسي. ولتقم النساء بدور (آنغس)، إذ أن اندراك دقائق الحب الأثوي، وحب الأم أقرب اليهن.

واحد، اثنان، ثلاثة! ولتبدأ المباراة بين الرجال والنساء!

- أريد أن أسيطر على (آنغس) لأدفعها إلى التضحية، وأنقذها، وأسدد خطاياها. وماكنت أنهي عبارتي حتى هجمت النساء علي، وقلقتي برغباتهن:

- أريد أن أذكر قبيدي!

- أريد أن أقرب منه! أريد أن أستانس به!

- أريد أن أهالجه، أن أداخه، أن أغني به!

- أريد أن يبعث حيا!

- أريد أن أتبع قبيدي!

- أريد أن أشعر بقربه مني!

- أريد أن أحس بوجوده بين الأشياء!

- أريد أن أناديه ليحود إلى من القبر!

- أريد أن أرجعه إلى!

- أريد أن أنسى أنه مات!

- أريد أن أخفف من حنيني إليه!

وارتفع صراخ مألولتكوكفا أعلى من أصوات الاغنيات وهي تقول:

- أريد أن أنشئ به فلا نفرق!

وأعلن الرجال بدورهم:

- ما علم الامر على هذه الصورة فستأخذ! - أريد أن أهيء (أخضر) وأن أستميلها نحوي!

أريد أن ألاحظها! - أريد أن أجعلها تشعر بأنني أفهم عذابها! أريد أن أصور لها الفرح

الذي سيخمرها بعد أدائها الواجب! - أريد أن أشرح لها مهمات الإنسان العظيمة.

وتصاحبت النساء في الاجابة على ذلك:

- اذن، فأننا أريد أن أثير شفقة زوجي من خلال عذابي! - أريد أن يرى دموعي! وصرخت

مألولتكوكفا:

- أريد أن أنشئ به بقوة أكبر فلا أختلي عنه!

وجاء الرد من الرجال:

- أريد أن أخففها بمسؤوليتها أمام الإنسانية! - أريد أن أهدئها بالعقاب والفراق! أريد أن أغير

لها عن اليأس إزاء استحالة تفاهمنا!

ولقد كانت أفكار ومشاعر جديدة تتولد أكثر فأكثر طوال هذه المناوشة التارية، وتتطلب

أفعالا مناسبة للتعبير عنها، كما أن الافعال بدورها كانت تستدعي ميولا داخلية إلى

الفعل.

لقد دخلت في صراع مع النساء عندما كنت أسعى إلى إقناعهن، وانتابني احساس

كمن انتهى لفقوره من أداء مشهد ماء بعد أن استنفدت جميع المهمات التي أملاها على

كل من الذهن والشعور والارادة. ولقد تركت لدى هذه الحالة شعورا بالرضا.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- إن كل مهمة من المهمات التي اخترتموها هي مهمة صادقة على نحو ما، وهي مهمة تستدعي قدرا ما من الفعل. فمهمة «أريد أن أذكر طفلي الفقيد» قد لا تقول شيئا للدوى الطبايع الحادة ولا تستهوي مشاعرهم، يفضلون عليها مهمة «أريد أن أنشئ به، وأن لا أنخلي عنه أبدا». ماذا؟ أشياء وذكريات وأفكار يستشرها الفقيد. ولكننا لو اقترحنا هذه المهمات فأنها على أناس آخرين فقد يظلون لزايها باردين. من المهم أن تختبئ المهمة الممثل، وتستثير مشاعره.

والآن، أعتقد أنني قد دفعتمكم من خلال التجربة العملية إلى الإجابة عن السؤال الذي وجهتموه إلى وهو: «لماذا يجب استغلال صيغة الفعل حتما بدلا من اسم الوصف في تحديد المهمة».

هنا كل ما أستطيع قوله لكم الآن يصعد الوحدات والمهمات. أما ما تبقى، فسأقوله لكم مع عمر الزمن، عندما تزداد معرفتكم بفننا وتقنيته السيكلوجية، وعندما تتوافر بين أيدينا مسرحية ودور تستطيع تقسيمهما إلى وحدات ومهمات.

٨. الإحساس بالصدق والإيمان

... .. عام (١٩٩٠)

واجهتا في حصة اليوم لائحة كتب عليها.

الإحساس بالصدق والإيمان

وقبل أن يبدأ الدرس كان الطلاب مشغولين في البحث عن حافظة نقود مالوليتكوفنا، تلك الحافظة التي كانت تفقد ما صاحبتها بين حين وآخر.

وفجأة، تناهى إلى أسماعنا صوت أركادي نيكولايفتش القوي. فقد كان يراقبنا من الصالة منذ مدة طويلة.

- ما أجمل الصورة التي يقدم بها إطار المسرح مايجرى أمام أنظاره! لقد كنتم مخلصين في معاناتكم ولستم تبحثون، وانتم أفعالكم بطابع الصدق الذي أنتم به، وقمتم بتنفيذ المهمات الفيزيولوجية بدقة، فجاءت محددة وواضحة، وكان الانتباه مركزاً، فقامت عناصر الإبداع الضرورية بحملها على نحو صحيح ومنسجم.

ثم استخلص فجأة قائلاً:

- وبإختصار، لقد رأيت أسمى على الخشبة فناً حقيقياً.

واعترض الطلاب قائلين:

- لا أى فن هنا؟ إنه الواقع. صدق حقيقى أو قصة حقيقية؟ كما نطلقون على ذلك.

- حسنا، أعيدوا هذه «القصة الحقيقية».

وأعدنا الحافظة إلى مكانها السابق، وشرعنا في البحث عن شيء وجدناه ولم تعد ثمة حاجة للبحث عنه. وبالطبع، لم نتجع في ذلك أبدا.

فقال أركادى نيكولايفتش متقلدا عملنا:

- لا، لم أشعر هذه المرة لا بالمهجات، ولا بالأفعال، ولا بالصدق الاصيل.. ولكن لماذا لا نستطيعون تكرار ما اتفق لكم معاناته منذ قليل في الواقع؟ مع أنه كان يبدو أن لا حاجة للمرء إلى أن يكون ممثلا ليقوم بذلك، بل يكفي أن يكون شخصا عاديا. وشرع الطلاب يشرحون لتورنيسوف بأنهم كانوا يحتاجون إلى البحث في المرة الأولى، بينما لم تعد ثمة حاجة إلى ذلك في المرة الثانية، ولذلك اكتشفوا بأن تظاهروا بالبحث، في المرة الأولى كانوا لزاء واقع حقيقي، أما في المرة الثانية فلم ينشأ سوى تقليد هذا الواقع، وعرض له، وكذب.

واقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

- اذن، قوموا بأداء ذلك المشهد بعيدا عن الكذب. أدوه بالصدق وحده. فقلنا بتردد:

- ولكن.. ليس الأمر بهذه البساطة. لابد لنا من أن نستعد، وأن نتدرب ونعاني...

- أن تعانوا؟... ولكن، ألم تعانوا ذلك عندما كنتم تبحثون عن الحافظة؟

- كان ذلك واقعا، أما الآن فنحن نحتاج إلى خلق الفكرة المبتدعة ومعاناتها! وسأل تورنيسوف مستفهما:

- وهل هذا يعني أن معاناتنا على الخشبة تختلف عن مثيلتها في الحياة؟

وهكذا قادنا أركادى نيكولايفتش خطوة خطوة، وبالاعتماد على مزهد من الأسئلة والتوضيحات إلى ادراك أن الصدق الاصيل والایمان بهذا الصدق ينشآن على صعيد الواقع الحقيقي بصورة تلقائية. فعندما كان الطلاب يبحثون على الخشبة عن الشيء المفقود تولد صدق حقيقي وإيمان حقيقي بهذا الصدق. ولقد حدث ذلك لأن ما كان يجري على الخشبة لم يكن أداء، بل واقعا حقيقيا.

ولكن عندما لا يكون ثمة واقع على الخشبة وعندما يكون ما يجري عليها مجرد أداء، فإن خلق الصدق والإيمان يتطلب تحضيرا تمهيدا. وتلخص هذا التحضير في ولادة

الصدق والإيمان في البداية على صعيد الحياة المتخيلة، أى على مستوى الابتذاع الفنى،
ثم يتقلان من هذا الأخير إلى الخشبة.

فلكى استدعى صدقا حقيقيا فى أنفسنا، وتقوم بالبحث على الخشبة عن الحافظة التى
جرى البحث عنها منذ برهة وجيزة فى الواقع يجب أولا: أن نستعظم الرفاعة داخلى أنفسنا
لنتقلنا إلى مجال الحياة للتخيلة، ولنخلق ثمة ابتذاعنا المشابه للواقع. فى أثناء ذلك
سيماعلنا كل من كلمة «لوه» السحرية، والظروف المقترحة المستوعبة بصورة صحيحة
على الاحساس بالصدق المسرحى وعلى الإيمان به وخلقه على الخشبة. وهكذا، فإن
الصدق فى الحياة يطلق على ما هو كائن وموجود ويعرفه الإنسان بالتأكيد. أما على
خشبة المسرح، فإن ما يطلق عليه الصدق هو غير موجود فى الواقع. ولكن يمكن أن
يقع.

وسأل غوفوركوف:

- أرجو الملاحظة. عن أى صدق يمكن أن يجرى الحديث فى المسرح، إذا كان كل ما يجرى
على الخشبة مجرد ابتذاع وكنب، ابتداء من مسرحية (شكسبير) نفسها، وانتهاء بالخنجر
المصنوع من الورق المقوى الذى يظن به (عطيل) نفسه؟

فأجاب أركادى نيكولايفتش محترضا:

- إذا كان ما يضيرك هو أن الخنجر مصنوع من الورق المقوى بدلا من الفولاذ، فتسمى
هذه القطعة الأكسسوارية القطعة على الخشبة كلها، وتسم بسببها الفن كله بالكنب،
ويجملك هذا فكيف عن الإيمان بأصالة الحياة للمسرحية، فأرجوا أن يطمئنك القول بأن
ماله أهمية فى المسرح ليس المادة التى صنع منها خنجر (عطيل) سواء كانت معدنا أو ورقا
مقوى، بل المهم هو أن يكون شعور الفنان الذى يمرر انتحار (عطيل) شعورا صادقا
ومخلصا وأصيلا. إن المهم هو الكيفية التى يمكن أن يتصرف بها الإنسان - الممثل لو أن
شروط حياة (عطيل) وظروفها كانت حقيقة، ولو أن الخنجر الذى يظن به نفسه كان
حقيقيا أيضا.

قرر إذن ما هو الشيء المهم والأكثر اتقانا بالنسبة لك، أهو إيمانك بوجود صدق
حقيقى فى المسرح وفى وقائع المسرحية وأحداثها والعالم المادى كله، أم أن يكون الشعور
الذى تولد فى روح الفنان واستدعائه الابتذاع المسرحى غير الموجود فى الواقع شعورا
أصيلا وصادقا؟

نحن في المسرح نتحدث عن صدق الشعور هنا. هذا هو الصدق المسرحي الذي يحتاج إليه الممثل في لحظة إبداعية. ولا وجود لمن أصيل بعيدا عن الصدق والإيمان به! وكلما اشتدت واقعية الوضع المحيط على الخشبة، وجب أن تقترب معاناة الفنان دوره إلى السمة الطبيعية المضوية.

على أننا غالبا ما نجد على الخشبة شيئا مختلفا تماما. فثمة يخلقون وضعا واقعيا ينم كل ما فيه من ديكورات وأشياء عن الصدق، بيد أنهم يهملون، أثناء ذلك، أصالة الشعور نفسه. ومعاناة هؤلاء الذين يؤدون أدوارهم. ومن شأن عدم التطابق هذا بين صدق الأشياء وصدق الشعور أن يؤكد على اختصار أداء الأدوار إلى الحياة الأصلية تأكيداً قويا.

ولكى لا تقوموا في هذا الخطأ، حاولوا أن تبرروا تصرفاتكم وأفعالكم على الخشبة بكلمات «لوه» وبظروف مقترحة بتكرونها بأنفسكم. فأنتم لن تستطيعوا إرضاء إحساسكم بالصدق وإيمانكم بأصالة مآثرتون إرضاء تاما إلا من خلال هذه العملية الإبداعية التي نسميها عملية «التبرير».

وأردت أن أفهم ذلك الشيء المهم الذي تحدث عنه تورسوف فهما تاما، فطلبت منه أن يصوغ لنا في كلمات موجزة ماهية الصدق في المسرح. واليكم مقالته في هذا الصدق:

- إن الصدق على الخشبة هو ما تؤمن به إيماننا مخلصا سواء كان في أنفسنا أو في نفوس شركائنا في المشهد. إذ لا يمكن فصل الصدق عن الإيمان أو هذا الأخير عن الصدق لأن أحدهما لا يتواجد بعيدا عن الآخر، كما لا يمكن للمعاناة، أو الإبداع، أن يتواجدا بمعزل عن كليهما.

إن كل ما يحدث على الخشبة يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولشركائه في المشهد، وللجمهور. وأن يولد في أنفسنا الإيمان بإمكانية حدوث عمليات شعور في الحياة الواقعية مشابهة لتلك التي يعانيها الفنان المخلق على الخشبة.

يجب أن يمهز الإيمان بصدق مآثرتيه من مشاعر وما يصدر عنا من أفعال خائنة على كل لحظة من لحظات تواجدها على الخشبة.

واختتم أركادى نيكولا بفتش حصته قائلا:

لقد حدثتكم في هذه الحصّة عن الصدق الداخلي وعن الإيمان الساذج بهذا الصدق الضروري للممثل على الخشبة.

كثت اليوم في قسم الصوت والمؤثرات في المسرح. ولقد جاء أوكلاي نيكولا يفتش في فترة الاستراحة إلى ردهة الممثلين وبدأ حديثاً مع الممثلين ومعنا نحن الطلبة. وقال متوجهاً نحونا - شوستوف وأنا - بصورة عابرة:

- من المؤسف جداً أنكما لم تشاهدا لتدريب اليوم في المسرح! عتدك لا اضحت لكما ماهية الصديق الاصيل والايمان به على الخشبة. تكمن المسألة في أننا نقوم الآن بالتدريب على مسرحية فرنسية قديمة تبدأ بالمشهد التالي: تدخل فتاة صغيرة الغرفة مهرة، وتعلن أن دميتها تتوجع من معتها. يقترح عليها أحدهم أن تقدم دواء للدمية، فتخرج الفتاة مسرعة، لم تعود بعد بعض الوقت وتعلن أن مرخصتها قد شفيت. هذا هو مضمون المشهد الذي ينت على اسمه فيما بعد مسرحية «الآباء اللاشعوريون» التراجيدية.

يبد أنهم في المسرح لم يحثروا على دمية بين قطع الاكسسوار، فأخذوا عوضاً عنها قطعة من الخشب، ولقوها بقماش خفيف جميل المنظر، وأعطوها للفتاة الصغيرة التي كانت تؤدي الدور. ولقد تعرفت الطفلة في قطعة الخشب على ابتها ووهيتها قلبها المحب كله على الفور. يبد أن المشكلة هي في أن أم الدمية الصغيرة لم تكن متففة مع مؤلف المسرحية على طريقة معالجة الممعة: فهي لم تكن تعرف بالدواء وتفضل عليه غسيل الممعة. ولقد جاء التعديل التحريري للناسب الذي أجرته الممثلة مكتملاً بهذا المعنى، فقد بدلت الفتاة الصغيرة كلمات المسرحية بكلماتها الخاصة. وجاءت أثناء ذلك بنرائع مبررة تماماً استوحتها من تجربتها الخاصة: فقد علمتها التجربة أن غسيل الممعة اللطف وأكثر فعالية من الملمين.

وعند انتهاء التدريب لم تشأ الطفلة أن تفرق عن ابتها أبداً، فعامل الاكسسوار قد أعادها عن طيب خاطر الدمية الوهمية، أي قطعة الخشب، ولكنه لم يستطع أن يعطيها قطعة القماش التي كانت ضرورية للعرض المسائي. وهذا هو سبب المفاجأة التي عبرت عنها الطفلة بزعول وبكاء لم تتوافق عنهما الا بعد أن اقترحوا عليها أن تستبدل قطعة القماش الخفيفة الجميلة بقطعة أخرى من الجوخ الرخيص ولكن الدافئ، ولقد وجدت الفتاة الصغيرة أن الدفء أنفع من جمال قطعة القماش ورونتها في حال نلبك الامعاء، فوافقت على الاقتراح عن طيب خاطر.

وقال نورسوف مفتتا:

- أرايتم إلى هذا الابهام، وهذا الصديق.

هو ذا من يجب أن تتعلم منه الاداء.

ثم أوقف يقول:

- تستيقظ ذاكرتي هائلة مرة أخرى: لقد دعوت، ذات مرة، إحدى قريباتي الصغيرات بالاضفدعة لأنها كانت تقفز على السجادة، فأعلنت الفتاة الصغيرة على عائقها أداء هذا الدور أسبوعا كاملا، ولم تعد تتقل في البيت الا على أربع، لا بل انها كانت تجلس تحت الطاولات، وخطف الكرسي، وفي زوايا الغرفة مخفية عن أنظار الناس والمربية عدة أيام.

وفي مرة أخرى امتدحوها لأن جلستها حول مائدة الغداء كانت رزينة تماما مثلما يفعل الكبار. فتحولت الفتاة اللعوب المروعة، في الحال، إلى فتاة مهلجة مفرطة في تأديتها، بل راحت تعلم مربيها قواعد السلوك، ولقد مر في حياة أهل البيت أهدأ أسبوع لم يسمعوا فيه صوت الفتاة الصغيرة أبدا. تصوروا، أن تكبح فتاة صغيرة حيوتها الداخلية أسبوعا كاملا بملء رغبتها مجرد اللعب، وأن تجد متعة في هذه التضحية الكبيرة! ألا يعتبر هذا برهان على مرونة الخيال، وقدرته على الاستجابة، وعلى قناعة الطفل السريعة في اختيار مواضيع الاداء! أليس هذا ايمانا بأصالة فكرتها المبتدعة وصدقها!

وما يمت على الدهشة للذة الطويلة التي يستطيع الأطفال خلالها تركيز انتباههم على موضوع واحد وفعل واحد. فهم يشعرون بالسرور من تواجدهم في حالة واحدة لا تتغير، وفي اهاب شخصية اختاروها حسب ذوقهم. لا بل توهم الحياة الحقيقية الذي يخلقه الاطفال في الاداء هو من القوة بحيث يصعب عليهم العودة من هذا التوهم إلى الواقع. إنهم يجعلون من كل ملقح تحت أهدبهم فرحا لأنفسهم. يكفي أن تقول: (كأن) حتى تجد الروح المبدع وقد أخذ يخفق في داخلهم.

إن كلمة (كأن) هذه لدى الأطفال هي أقوى بكثير من كلمتنا السحرية (لوه).

لمة ميزة أخرى لدى الأطفال يجب أن نأخذها عنهم أيضا، فهم يعرفون ما في استطاعتهم أن يؤمنوا به وما لا يجب ملاحظته. فالطفلة التي حدثكم عنها الآن كانت تتأدر شعور الأم حق قدره، وفي الوقت نفسه، كانت قادرة على عدم ملاحظة قطعة الخشب.

فليرجعه الممثل أيضا لتبليغه نحو ما يستطيع الإيمان به على الخشبة، فلا يلاحظ ما يهيمه عليها. وسوف يساعده ذلك على تسيان فتحة (البورتال) السوداء، وشرطيات الأداء أمام الجمهور.

عندما نقترحون في الفن من صدق الأطفال وإيمانهم بهذا الصديق وهم يلعبون، عندئذ سيكون في استطاعتكم أن تصبحوا من كبار الفنانين.

... .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

.. لقد حدثتكم حول أهمية الصديق ودوره في العملية الإبداعية، ولتتكلم الآن عما هو نقبض هذا الصديق، عن الكلب على الخشبة.

أرى أنه يهينكم أن أفرق بين هذين المفهومين وأضعهما على التضاد، ولكني أنبل ذلك لأن الحياة نفسها تتطلب ذلك.

فئمة كثيرون من القاصمين على إدرة المسرح والفنانين والمتفرجين والنقاد يفضلون الشريطة والطابع المسرحي والكلب على خشبة المسرح.

ويعود ذلك لدى بعضهم إلى ذوقهم الرديء القاسد، ولدى بعضهم الآخر إلى نوع من البطر. فهؤلاء الاخيريون يطلبون على غرار اللواقين المتأقين في طعاهم، الأعمال الحادة الحريفة على الخشبة، ويحبون التوايل، سواء في الاخراج، أو في أداء الممثلين. إنهم يحتاجون إلى مشاهدة شيء خاص «لا وجود له في الحياة، فقد سقموا من الواقع الحقيقي، ولا يريدون أن يلتقوا به على الخشبة. انهم يقولون «المهم ألا يكون كما في الحياة، وللاعتداد عن هذه الحياة، تجدهم يبحثون على الخشبة عن مزيد من الانحرافات الحادة.

ويتم لبرر ذلك كله بكلمات ومقالات ومحاضرات علمية ونظريات محدلة يزعمون انها جاءت نتيجة فهمهم دقائق الفن فهما أبقا. فهم يقولون: «نحن نحتاج إلى الشيء الجميل في المسرح! نريد أن نستريح ونمرح ونضحك في العرض لا أن نمتلئ ونبكى» بينما يقول آخرون «يكفينا ما نصادفه في الحياة من كدر».

وعلى النقيض من هؤلاء، ئمة كثيرون من قادة المسرح والفنانين والمتفرجين يفضلون في المسرح الخاصية الحيائية، والسمة الطبيعية، واللغيب الواقعي، أي الصديق، ولا يعترفون

بغير ذلك. فهم لا يخافون الانطباعات القوية التي تظهر الروح في المسرح، ويفرغون أن يشاركوا في حياة المسرحية مشاركة غير مباشرة من خلال ضحكهم ودموعهم ومعاناتهم. إنهم يتظنون من المسرح أن يعكس لهم «حياة النفس الإنسانية» الأصلية.

وأضيف إلى ما ذكرت أنه يحدث، في كلا الحالتين، تطرف يبلغ فيه المحنة والانحرافات حدود التشويه، وتفضي البساطة والطبيعة، إلى تخوم الذبح الطبيعي الصرف. وفي الحالتين، ينجم عن هذا التطرف تكلف ردي في الأداء.

إن ما قلته آنفا هو الذي يدفعني إلى الفصل بين الصدق والكذب، وإلى الحديث عنهما كل على انفراد.

والجدير بالذكر أن حب الصدق أو الكذب وكرههما شيء، وأن.....

وهنا تذكر أركادى نيكولا يفتش، فجأة، شيئا ما، وبعد فاصل صمت، توجه دون أن يكمل جملة التي بدأها، نحو ديمكوكا وأومنوفيتش قائلا:

- فرما بأداء مشهد «الاقمطة الأخير لديكما من مسرحية «براند».

وقاما بتنفيذ ما طلب منهما بجدية مؤثرة، ولكن كالمادة مع بذل مزيد من الجهد. وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحو ديمكوكا وقال:

- لماذا أنت خبطة وغير واثقة من نفسك كما يكون الهوة عادة؟

ولزمت ديمكوكا الصمت. انكمشت على نفسها، وحضت طرفها.

- وما الذي يعيقك؟

- لا أدري! فأنا لا أؤدي كما أشر... أقول الكلمة وفي الحال تراوذي الرغبة في استرجاع ما قلت.

- وما السبب في ذلك؟

وظل أركادى نيكولا يفتش يسألها مستفهما إلى أن اعترفت أخيرا بخوفها الشديد من التكلف والتصنع في الأداء. فثبتت تورتسوف بكلماتها هذه وقال:

- آأأأ أنت تخافين من الكذب إذن؟

واعترفت ديمكوكا بذلك.

ثم انضمت نورسوف نحو أومتوفخ وسأله متقصيا:

- وأنت؟ ما هو سبب صرفك قدرا كبيرا من المحاولات والجهد والقواصل المرهقة في أدائك؟

- للوصول إلى الحق، أريد أن أتغلغل... أن أنشئ بكل كلمة وشعور حي في نفسي .. أريد أن أكون إنسانا تنبض فيه الروح وتخفق، يجب أن تؤمن، أن أتبع....

- كنت تبحث إذن عن الصدق في نفسك. عن الشعور والمخافة وما وراء النص؟ أليس كذلك؟
- بالضبط!

ولوجه أركادي نيكولا يفتش نحو الطلاب وقال:

- هذان نموذجان من الممثلين كلاهما يكره الكذب على الخشبة، ولكن كل منهما يكرهه على طريقته. فديمكوف، مثلا، يخافه خوفا شديدا، وتعطيه وحده انتباهها كله. إنها، في أثناء تواجدنا على الخشبة، لا يسمح أن تذكر الصدق لأن خوفها من الكذب يسيطر عليها تماما. طبعاً، لا يمكن الحديث عن الإبداع في مثل هذه الحالة من الاستبعاد الكامل.

وتنشأ هذه الحالة من الاستبعاد عند أومتوفخ أيضا، ولكن ليس بسبب الخوف من الكذب، بل من جراء حبه الشديد للصدق لنفسه. إنه لا يفكر بالأول أبدا لأنه مأخوذ بالثاني كلياً. فهل من حاجة إلى القول بأن التفضيل ضد الكذب، شأنه في ذلك شأن حب الصدق لنفسه، لا يمكن أن يقضيا سوى إلى التكلف في الأداء!

لا يجوز أن نصعد خشبة المسرح وليس في رأسنا سوى فكرة ملازمة هي «الهم ألا نصنع» كما لا يمكن أن يشغلنا اهتمام واحد هو خلق الصدق مهما كلف الأمر. فمن جراء أفكار كهذه لن نحصل على نتيجة سوى الكذب.

وسألت المسكينة ديمكوف وهي تكاد تتحب:

- ولكن، كيف أتقذ نفسي من ذلك؟

- لمة سؤالان يمكن أن نشهد بهما العملية الإبداعية مثلما نشهد الشفرة على المسن. فعندما نسيطر عليك ففكرتك الملازمة بصدد الكذب، أسألي نفسك وأنت تقفين أمام أضواء المسرح المتوهجة:

«أفعل أنا أم أناضل ضد الكذب؟»

فنحن نصعد الخشبة لا من أجل النضال ضد عيوبنا، بل لنقوم بفعل أصيل ومشمر وهادف، وإذا بلغ هذا الفعل هدفه، فهذا يعنى أننا قد هزمنا الكذب. ولكي تتحققى من أنك تفعلين بشكل صحيح، اطرحى على نفسك سؤالا آخر:

«لن أفعل: لنفسى أم للجمهور أم لهذا الانسان الحى الذى يقف أمامى على الخشبة، أى شريكى فى المشهد؟»

ومن المعروف أن الممثل لا يستطيع أن يحكم على ذلك لحظة الإبداع، كما أن الجمهور أيضا لا يستطيع أن يحكم ما دام متفرجا، وهو يصل إلى حكمه فى بيته. أما من يستطيع أن يعطى حكمه فهو شريك الممثل فى المشهد. فإذا أثر الممثل عليه، وإذا ما دفعه إلى الإيمان بصدق عملية الشعور والاتصال، فهذا يعنى أنه قد تم بلوغ الهدف الإبداعي والانتصار على الكذب.

إن الممثل الذى لا يقدم دوره بأسلوب العرض ولا يتكلف فى الأداء، والذى يقوم بفعل أصيل ومشمر وهادف، بل ومستمر أيضا، الممثل الذى لا يتصل على الخشبة بالمتفرج، بل بشريكه فى المشهد، هذا الممثل هو الذى يحافظ على نفسه فى مجال المسرحية والدور ويخلق جوا نابضا بالحياة والصدق الإيمان «حالة التواجد» إنه هو الذى يعيش الصدق على الخشبة.

وراح أركادى نيكولا يفتش يسرى عن ديمكوبا الباكية قائلا:

- هناك طريقة أخرى للنضال ضد الكذب هى استئصاله. ولكن، من يضمن لنا ألا يستقر فى مكانه كذب آخر أكبر من سابقه!

يجب أن نتصرف على نحو مختلف فنفرس تحت الكذب الظاهر بذرة صدق أصيل، فتعمل هذه الأخيرة على إزاحة الكذب مثلما تدفع الانسان النامية أمامها الانسان اللبينة لدى الأطفال.

فلنطرد القوالب التمثيلية الجامدة والتكلف والكذب باستخدام كلمة «لو» والظروف المقترحة، والمهمات الجذابة، والافعال الصادقة.

ليتكم تعلمون مدى أهمية عملية معرفة الصدق وإزاحة الكذب وضرورتها فى الإبداع. ويجب القيام بهذه العملية التى نسميها عملية استئصال الكذب والقوالب الجامدة، بصورة

احتياضية، مستمرة، غير ملحوظة، وأن يجرى التحقق بواسطتها من كل خطوة نخطوها على الخشبة.

ثم التفت أركادى نيكولا يفتش نحو درسام التصاميم أو منوفيج وقال:

— ولا يتعلق ما قلته الآن بصدد تنمية الصديق بديمكوف وحدها، بل يتعلق بك أيضا. ولدى نصيحة يجدر بك أن تذكرها على الدوام: لا تأخذ نفسك بالشدة في التزام الصديق والخوف من الكذب على الخشبة. فمحاكاة الأول منهما يقضى إلى أداء الصديق في سهيل الصديق، وهذا هو أسوأ الأكاذيب جميعا. أما المبالغة في الخوف من الكذب، فيخلق خطرا متكلفا، يعتبر أيضا كذب من الأكاذيب المسرحية الكبيرة.

يجب أن نأخذ من الكذب أو الصديق على الخشبة موقفا متزنا لا يتصف بالجور أو العنت. نحن بحاجة إلى الصديق في المسرح بالقدر الذي يتيح لنا الإيمان بهذا الصديق ومساعدتنا على انتاع أنفسنا وفتح شركائنا على الخشبة، ويقدر ما يقدم لنا من العون في تحقيق المهمات الإبداعية تحقيقا ينم عن ثقة.

ويمكننا الانتفاع من الكذب إذا عالجه بصورة عقلانية. أيضا. فالكذب يشبه شوكة الدوران التي تشير إلى ما لا ينبغي أن يفعله للممثل.

فليس مصيبة أن نخطئ للحظة وتكلف في الأداء. فاللهم هو أن نتحدد لنا شوكة الدوران على الفور حدود الصواب، أي الصديق. أن توجهنا في لحظة الخطأ إلى الطريق الصحيحة. في هذه الحالة يمكن للصدع أو تكلف الأداء أن يقدم نفعاً للممثل في تحديد للذي الذي لا يصح أن يتجاوزوه.

إن عملية التحقق الذاتي هذه ضرورية أثناء الإبداع. ويجب أن تكون مستمرة ودائمة. ويميل الممثل طوال الوقت بسبب اضطرابه في حالة الإبداع العلاني، إلى إعطاء قنرا أكبر من المشاعر مما هو عليه في واقع الأمر. ولكن من أين يأتي به؟ فليس لدينا مستودعات نضع فيها ذخيرتنا من المواطف لتنظيم المعاناة المسرحية. يمكننا أن نلجم الفعل أو نبالغ فيه، فنبلل جهدنا أكبر مما هو مطلوب، زاعمين أنه يمرر عن مشاعرنا بيد أن هذا كله لا يقوى من مشاعرنا، بل يقضى عليها، لأنه مجرد تكلف خارجي في الأداء ومبالغة.

إن احتجاجات إحساننا بالصديق هي المنظم الأفضل في هذه اللحظات. ويجب الأصغاء إلى هذه الاحتجاجات حتى عندما يمش الممثل دوره داخليا بصورة صحيحة. إذ

ليس نادرا ما يجهد جهازه التعبيري الخارجى أكثر من الحد المطلوب بسبب العصبية، فيتكلف فى الأداء عن غير وعى. وهذا يفضى بدوره الى الكذب حتما.

وفى نهاية الحصة حدثنا توريسوف عن ممثل كان يتمتع باحساس مرهف جدا بالصدق عندما يجلس فى قاعة المتفرجين، ويقوم بتحليل أداء غيره من الممثلين. ولكنه سرعان ما يفقد احساسه بالصدق، عندما يصعد الخشبة، ويقوم هو نفسه بأداء احدى شخصيات المسرحية التى يجرى أدائها.

قال أركادى نيكولا يفتش:

- إنه ليصعب على المرء التصديق بأن فى استطاعة هذا الشخص نفسه الذى استنكر بإدراك عميق التكلف والتصنع فى أداء زملائه أن يرتكب أخطاء أكبر من تلك التى انتقدها منذ قليل. اننا نجد فى حالة هذا الممثل، وأمثاله من الممثلين، أن احساسهم بالصدق بوصفهم متفرجين يختلف عن احساسهم بهذا الصدق باعتبارهم ممثلين.

..... عام (.....) ١٩

قال أركاردي نيكولايفتش فى بداية الحصة اليوم:

- ان افضل الامور عندما ينشأ الصدق والإيمان بما يفعله الممثل على الخشبة بصورة تلقائية. ولكن ما العمل عندما لا يحدث ذلك؟ عندئذ تضطر إلى البحث عن هذا الصدق عن الايمان به وإلى خلقهما بمساعدة التقنية السيكولوجية.

لا يجوز أن نخلق ما لا تؤمن به أنت نفسك، وما تعتبره، بعيدا عن الصدق. أين اذن نبحث عن الصدق وعن الإيمان به وكيف نخلقهما؟ ترى هل فى الاحاسيس والافعال الداخلية، أى فى حياة الإنسان - الفنان السيكولوجية؟ بيد أن عمليات الشعور معقدة جدا، متملصة وجامحة ولا يمكن تثبيتها بصورة جيدة. فالصدق والإيمان إما أن يتولوا فى المجال الروحى بصورة تلقائية، أو أن ينشأ من خلال عمل تقنى سيكولوجى. إن من أسهل الأمور هو العثور على الصدق والإيمان واستدعاؤهما فى مجال الجسم من خلال أصغر المهمات والافعال الفيزيولوجية وأبسطها. فهذه الافعال فى متناول اليد لأنها ثابتة ومرئية ومحسوسة ويمكن للوعى والامر أن يتحكمما بها. زد على ذلك أنه يمكن تثبيتها بسهولة. وهذا هو السبب الذى يجعلنا نتوجه بالدرجة الأولى، إلى معالجة أدوارنا بمساعدتها. ولنقم بتجربة.

... .. عالم (....) ١٩

- نازفانوف ومنيويتسوف، اصعدا الخشبة وقوما بأداء (الأنود) الذى يعتبر نجاحكما فى أدائه أقل من نجاحكما فى أداء (الأنودات) الأخرى. وأقصد بذلك انود، «إحراق النقود».

فأنكما لا تستطيعان التمكن من أداء هذا (الأنود)، أولا لأنكما تريدان الإيمان «على الفور» بجميع القطائع التى ابتكرتها فى سير الوقائع. وتقضى «بكم على الفور» هذه الى الأداء «بوجه عام» يجب أن تحاولا معالجة (الأنود) حسب أجزائه بالانطلاق من الأفعال الفيزيولوجية البسيطة من خلال توافقها، طبعاً، مع مجمل الكل. ويجب التوصل بأصغر هذه الأفعال إلى الصديق. عندئذ سيجرى (الأنود) كله بصورة صحيحة، وستؤمنان بأصابعه.

وقلت للعامل المتأوب الذى كان يقف خلف الكواليس:

- اعطنا، من فضلك، نقوداً من قطع الأكسوار.

فاستوقفتنى أركلدى نيكولا يفتش نقلاً:

- وما الحاجة إليها يمكنك أن تؤدبها هكذا مستخدمين الفراغ.

وبذلك أعد النقود الوهمية.

وما إن مددت يدي لأتناول رزمة النقود الوهمية حتى استوقفتنى توريتسوف نقلاً:

- لا تؤمن؟

- وبماذا لا تؤمن؟

- أنت لم تجشم نفسك على الأقل هناك هناك نظرة إلى ذلك الشيء الذى تلمسه.

- لقد نظرت الى هناك، حيث الرزم المتخيلة، فلم أرى شيئاً. ولذلك اكتفيت بأن مددت يدي وعدت بها.

- لو أنك ضمنت أصابعك بعضها الى بعض - من قبيل اللياقة - حتى لا تقع الرزمة. لا تلقى بالرزمة، بل ضعها برفق. لن يحتاج ذلك إلى أكثر من ثانية واحدة. فلا تبخل بها إذا أردت أن تبرر ما تفعل وتؤمن به جسمانياً. من يقض رزمة بهذه الطريقة؟

أعثر على طرفى الرباط، ليس هكذا! لا يمكن القيام بذلك على الفور. إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا تنفك الرزمة. فليس من السهل حل العقدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مشجما:

— هكلنا بالضبط! والآن عد الأوراق المالية فى كل رزمة.

يا الله! كم فعلت ذلك بسرعة أليس فى إمكان أسهر الصيارفة أن يعدّ أوراقا قديمة مهترئة بهذه السرعة!

هل ترى أى قدر من التفاصيل الواقعية والحقائق الصغيرة يبنى التوصل إليه كى تؤمن طبيعتنا جسمانيا بما تفعل على الخشبة.

كان تورتسوف يوجه عملى الجسماني فعلا بمد فعل، ولثانية بمد أخرى على نحو منطقي مترابط. ولقد تذكرت نثرهجيا، وأنا أحد النقاد الوهمية، كيف تجرى مثل هذه العملية فى الحياة، وبأى ترتيب أو تناوب.

لقد نشأت فى داخلى اليوم بسبب تنفيذى الأفعال المنطقية التى كان يلقنى لهاها تورتسوف علاقة مختلفة تمام الاختلاف لزواء الهواء الذى كنت أقبض عليه. فلقد بدا لى كأنه امتلاّ بنقود وهمية، أو بالأصح، لقد استدعت هذه الأفعال تسليدا صحيحا نحو موضوع متخيل غير موجود فى واقع الامر. ثمة فارق بين أن تحرك أصابعك بلا معنى وبين أن تعد روبلات وسخة مهترئة ترهاها فى غيالك.

وما كنت أحس بصدق الأفعال الفيزيولوجية الأصيلة حتى شعرت بأن الوضع على الخشبة أصبح مرهبا بالنسبة لى.

أضف إلى ذلك أننى قمت لا شعوريا ببعض الأرجال: فقد لففت الرباط بعناية ووضعت به برى على المائدة. ولقد أشاع هذا التفصيل الصغير بما يحمله من صدق الدفء فى نفسى، كما استدعى مزيدا من الأرجال. فأننا، مثلا، أخذت أدق الرزم على المائدة قبل عد النقود، لكى أرفعها وأجعلها على سوية واحدة. ولقد فهم فيوتسوف الذى كان قربها منى، هذه الحركة وتفجر ضاحكا.

وسأله:

— لماذا تضحك؟

فقال:

— لقد فعلت هذا بصورة مشابهة للحقيقة.

وهتف أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- هذا ما نسميه فعلا جسمانيا مبررا كاملا حيث يمكن للمثل أن يؤمن به بصورة
حضية.

وبعد فاصل قصير، شرع أركادى نيكولا يفتش يقص علينا قائلا:

- هذا الصيف، قضيت اجازتي للمرة الاولى بعد انقطاع طويل في منزل صيفي يقع في
ضاحية من ضواحي (سيروغروف) كنت قد اعتدت قضاء اجازتي فيه طوال عدة سنوات
متتالية. وكان المنزل الذي استأجر فيه عادة بعض الغرف بعيدا عن الحطة. ولكنني كنت
اغتصر المسافة عددا من المرات اذا اتجهت وفق خط مستقيم يمر بواد ضيق وبمجموعة
من خلايا النحل والغلة. وبفضل هذا السير المتكرر كنت قد طرقت آنذاك دربا ضيقا
نمت عليه الاعشاب خلال سنوات انقطاعي. ولقد اضطررت هذا العام إلى طرقه من
جديد. ولم يكن ذلك بالأمر السهل في البداية: فقد كنت أضل طريقي في كثير من
الاحيان، وأتبع على درب مطروق مليء بأثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة
العامة فيه. ولقد كان هذا الطريق يفضي إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدى إلى الحطة،
فكنت اضطر إلى العودة، والبحث عن آثار أقدمي لأشق طريقي في الدرب الضيق إلى
مسافة أبعد. وكنت أعتدى في أثناء ذلك بمكان الأشجار والجنوع والمرتفعات
والمنحدرات التي أعرفها ومازلت أحفظها في ذاكرتي. ولقد أعطى هذا في بحى.

وأخيرا ظهر خط طويل من العشب اللين ورحت أفضله ثنية في ذهابي إلى الحطة
ولهاي منها.

ولقد اضطررت إلى استخدام هذه الطريقة القصيرة يوميا بسبب سفرى المتكرر إلى المدينة
وهذا ما جعل الدرب الضيق دربا مطروقا بسرعة كبيرة.

وبعد فاصل صمت جديد استأنف أركادى نيكولا يفتش حديثه قائلا:

- لقد حددنا اليوم في العمل مع نازفانوف خط الأفعال الفيزيولوجية في (التود) واحتراق
النقود، وأدخلنا إليه الحماية. وهذا الخط هو «درب ضيق» خاص من نوعه أيضا. أنكم
تعرفونه في الحياة الواقعية معرفة جيدة، ولكنكم اضطررتم إلى طرقه من جديد على الخشبة.

ولقد كانت لدى نازفانوف عادات مكتسبة غير صحيحة تتواجد جنبا إلى جنب مع هذا
الخط الصحيح. وتتألف هذه العادات من الشرطيات والقوالب الجامدة التي كان يمرج

عليها نازفانوف دون ارادة منه فى كل لحظة. ويمكن تشبيه هذا الخط غير الصحيح بالطريق الريفى المخفور. وتحديد هذه الطريق بنازفانوف فى كل لحظة عن الخط الصحيح فى اتجاه الصنعة السطحية ولتجنب ذلك اضطر الامر، كما اضطررت أنا فى الغاية، إلى البحث عن خط صحيح من الافعال الجسمانية. ويمكن تشبيه هذا الخط بالشعب الملداس فى الغاية. وهرتب على نازفانوف الآن أن يستمر فى طرقه هذا الخط إلى أن يتحول إلى «درب ضيق» يحدد طريق الدور بصورة صحيحة ودائمة.

والسر فى طريقي واضح. اذ لايمكن فى الافعال الجسمانية ذاتها، بل فيما تستدعيه هذه الافعال من صدق وإيمان بهذا الصدق نحس به فى أنفسنا. وكما أن ثمة احجاما صغيرة ومتوسطة وكبيرة جدا من الوحدات والافعال... الخ كذلك هناك أحجام صغيرة وكبيرة جدا من الصدق ومن لحظات الإيمان به.

فاذا لم تتمكنوا من الاحاطة على الفور بصدق فعل كبير إحاطة تامة، وجب أن تقسموا هذا الصدق إلى أجزاء، وأن تحاولوا الإيمان ولو بجزء صغير منه.

لقد تصرفت بهذه الطريقة عندما كنت أطرق الدرب الضيق الذى يمر بالوادي والغاية عندئذ، كنت أهتدى ببعض الاشارات الضئيلة جدا، وبعض ما أحمله من ذكريات حول الطريق الصحيحة. ولقد اتجهت فى العمل مع نازفانوف ليس وفق أفعال فيزيولوجية كبيرة، بل على العكس من ذلك، وفق أصغر هذه الافعال باحثا فيها عن صدق صغير وعن لحظات من الايمان بهذا الصدق. ولقد كانت احدى هذه اللحظات تولد لحظة أخرى، وكلاهما كانتا تستدعيان لحظة ثالثة ورابعة وهكذا. واذا بدا لكم أن هذا قليل، فأنتم مخطئون، اذ ليس نادرا ما يهتدى الممثل على الفور ويشعر بنفسه فى الدور ويؤمن بصدق المسرحية كلها من مجرد احساسه بصدق واحد صغير ولحظة واحدة من الايمان بأصالة مايفعل. إن لحظة واحدة من الصدق الحياتي قد توحى بنبذة صحيحة تعطيها لجمال الدور.

وما أكثر الأمثلة التى يمكننى سوقها من ممارستى العملية برهانا على ذلك! كأن تحدث مفاجأة فى أثناء أداء أحد الممثلين أداء شرطيا يتسم بالصنعة: فيسقط كرسي، أو يقع منديل من احدى الممثلات ويحتاج الأمر إلى رفعه، أو يضطر الأمر إلى تفسير موضع الأثاث بصورة مفاجئة لتغيير طراً على الميزانسين. ان هذه المصادفات التى تهب من الحياة وتقتحم جو الخشبة الشرطى تنعش الاداء الميت المبتذل مثلما يشيع تيار من الهواء التنظيف الانتعاش فى جو غرفة خائفة.

فالممثل مضطر إلى رفع المنديل أو الكرسي بصورة مرتجلة، لأن المصادفة لم يجر التدريب عليها في الدور. ولذلك لا يتم تجاوز هذا الفعل المفاجئ بصورة تمثيلية، بل على نحو إنساني ينشأ عنه صدق حيائي أصيل لا يمكن عدم الإيمان به. ويختلف هذا الصدق اختلافا كبيرا عن الأداء التمثيلي، المسرحي، الشرطي، ويستدعي على الخشبة فعلا حيا مأخوفا من الواقع الاصيل نفسه الذي حاد عنه الممثل. ليس نادرا ما تكفى مثل هذه اللحظة للتزجج في الدور لصورة صحيحة، وتحقيق دفعة أو نقلة ابداعية جديدة. حتى لكأنما قد هب تيار منمش يبعث الحياة في المشهد كله أو ربما في مجمل الفصل أو في المسرحية كلها. ويعود للممثل أمر ادخال هذه اللحظة العارضة إلى خط الدور أو التخلي عنها وسحبها منه وتغيير آخر، في استطاعة الممثل أن يقف من المصادفة باعباره شخصا من شخوص المسرحية فيدخلها في وحدة الدور ويخط الحماة فيه، كما بإمكانه أيضا أن يخرج للحظة من دوره فيبعد المصادفة التي وقعت على الخشبة ضد إرادته (أي رفع المنديل أو الكرسي) ثم يعود من جديد إلى حيائه الشرطي على الخشبة وأدائه التمثيلي الذي انقطع.

فإذا كان في استطاعة صدق صغير واحد ولحظة إيمان بهذا الصدق الوصول بالممثل إلى حالة ابداعية، فإن في مقدور عدد كبير من هذه اللحظات التي تتأوب بعضها مع بعض بصورة منطقية ومتراصة أن تغلق صدقا كبيرا جدا، ومرحلة طويلة وكاملة من الإيمان الاصيل بهذا للصدق. ولسوف تعمل هذه اللحظات في أثناء ذلك على دعم لحظات أخرى وتقويتها.

فلا تغفوا إذن من الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة موقف المستخف، وتعلموا استخدامها للوصول إلى الصدق والإيمان بأصالة ما تفعلون على الخشبة.

... .. عام (..) ١٩

قال أركادي نيكولايفتش:

- هل تعلمون أن الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة، والصدق الفيزيولوجي الصغير ولحظات الإيمان به، هذا كله، يعتبر ذا أهمية ليس في المواضيع البسيطة من الدور فحسب، بل في أجزاء الدور القوية ومواقف الذروة من الممثلة التراجيدية أو الدرامية أيضا. واليكم مثالا على ذلك.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوى قائلا:

- ما الذى يشغلك وأنت تودى النصف الثانى من الود «احتراق النقود»؟ إنك ترمى نحو الموقد وتتشعل رزمة النقود من النار، ثم تعيد الأحطب إلى رشد، وتهرع إلى انقاذ الطفل النح. هذه هى مراحل الأفعال الفيزيولوجية التى تتطور على أساسها حياة الدور الفيزيولوجية بصورة طبيعية ومتراطة فى هذا المشهد التراجيدى من الأود واليكم مثالا آخر:

- ما الذى يشغل زوجة رجل محتضر أو صديق الحميم؟ إن الذى يشغلها هو المحافظة على راحة المريض، وتنفيذ إرشادات الطبيب، وقياس درجة الحرارة، ووضع الكمادات ولزقات الخردل. جميع هذه الأفعال الصغيرة تكتسب أهمية حاسمة فى حياة المريض ولذلك يتم تنفيذها على أنها أفعال مقدمة. وليس غريبا أن يحتر التهاون فى النضال ضد الموت عمل اجرلى وقد يقضى إلى مقتل المريض. واليكم مثالا ثالثا:

- ما الذى يشغل (الليدى مكيت) فى لحظة الذروة من التراجيديا؟ إنها تقوم بفعل فيزيولوجى بسيط وهو تنظيف يدها من بقعة الدم. وهب غوفوركوف يلمقع عن (شكسير) فقال:

- أرجو المعذرة، وهل يعقل أن يخلق الكاتب العظيم تحفته الفنية من أجل أن ينظف أظفاله أيديهم، أو أن يقوموا بأفعال طبيعية أخرى؟ فأجاب تورسوف ساخرا:

- أرأيت، بالها من خيبة أمل مريرة! أن تكف عن التفكير «بالشئ التراجيدى» ونمتنع عن الملاحظات التمثيلية المتوترة والتكلف فى الأداء، وتتوقف عن «الحماسة» و «الالهام» قاب قوسين، وبدلا من هذه المفاخر التمثيلية كلها يطلب منا الاقتصار على أفعال فيزيولوجية واقعية صغيرة وصدق صغير وإيمان مخلص بأصالة هذه الأفعال وهذا الصديق!!

سوف ندرك مع عمر الزمن أن هذا ضرورى ليس للمذهب الطبيعى، بل لصدق الشعور وللايمان بأصالته، وليس نادرا ما تظهر المائدة السامية فى الحياة نفسها من خلال أصغر الأفعال وأكثرها احتيادية وطبيعية.

علينا - نحن الفنانين - أن نستفيد من القوة الكبيرة التي تكتسبها هذه الأفعال الفيزيولوجية التي تجرى وسط ظروف مقترحة مهمة. ففي هذه الظروف ينشأ تأثير تبادل بين الجسم والروح، وبين الفعل والشعور. هذا التأثير المتبادل الذي ينشأ بين الداخل والخارج فيمهد كل منها للآخر ويستدعيه: ففصل بقعة الدم يساعد على تنفيذ خطط (الليدى ماكبت) المحبة للرفعة، وهذه الخطط تدفع إلى غسل البقعة الدموية وليس عبثاً أن يناوب طوال الوقت في مونولوج (الليدى مكبت) الاهتمام بالبقعة الدموية مع ذكر لحظات معينة من مقتل (بانكرو). فصل البقعة هو فعل فيزيولوجي واقعي يكتسب أهمية كبيرة في حياة (الليدى مكبت) المقبلة. أما السعى الداخلى الكبير (الخطط المحبة للرفعة) فيحتاج إلى مساعدة فعل فيزيولوجي صغير.

ولكن ثمة سبب عملي أبسط لاكتساب صدق أفعال الفيزيولوجية أهمية جوهرية في لحظات الحماسة التراجيدية. فالممثل يضطر في التراجيديا القوية للوصول إلى أعلى ذروة من التوتر الابداعي، وهذا أمر صعب. وبالفعل، ما أشد القسر الذي يضطر اليه عندما نستدعى في أنفسنا نشوة روحية دون ميل طبيعى إليها! وهل من السهل أن نحصل ضد إرادتنا على معاناة سامية لا تتولد إلا عن ولع ابداعي! كما أنه ليس من الصعب أن يضل الفنان طريقه في مثل هذه المعالجة المعادية للطبيعة، فيستدعى، بدلا من الشعور الأصيل، تكلفا تمثيلا صناعيا عاديا وتشنجات عضلية. فالتكلف في الاداء أمر سهل ومعروف وأقرب إلى التعود الآلى. وهو الطريق الذى لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة.

ولكى نحفظ أنفسنا من هذا الخطأ يتعين علينا أن نتمسك بشئ واقعي ثابت وعضوى وملحوس. وهنا بالتحديد لابد من فعل فيزيولوجي واضح وجلى ومثير، ولكن يمكن تحقيقه بسهولة. هذا الفعل يوجهنا فى الطريق الصحيحة بصورة طبيعية آلية، ولا يسمح لنا بالانعطاف إلى طريق خاطئة فى اللحظات الصعبة!

وتكتسب الافعال الفيزيولوجية البسيطة الصادقة أهمية استثنائية فى الملاحظات التى تشتد فيها المعاناة فى التراجيديا أو الدراما. وكلما كانت هذه الأفعال أبسط وأقرب إلى التنفيذ أصبح من السهل التمسك بها فى اللحظات الصعبة. فالمهمة الصحيحة تقضى بنا إلى الهدف الصحيح. وهذا بدوره يجبرنا سلوك الطريق الذى لا نلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة، أى أنه يحفظنا من القوالب الجامدة والصنعة.

وثمة شرط آخر مهم للغاية يضمن على الفعل الفيزيولوجي الصغير والبسيط أهمية أكبر.

ويتلخص هذا الشرط فى أننا لو قلنا لممثل أن دوره (أو مهمته أو أفعاله) هو دور سيكولوجى وعميق وتراجيدى، فإنه سيتوتر فى الحال ويأثر إلى التكلف فى أداء انفعالاته ذاتها (بمزقها إربا إربا) أو ينقب فى أغوار نفسه، ويقرر شعوره دونما جدوى.

أما إذا أعطيت الممثل مهمة فيزيولوجية بسيطة، وأحطمت هذه المهمة بظروف مقترحة شيقة ومثيرة، فإنه سيقبل على تنفيذ الأفعال دون خوف، ودون أن يتأمل طويلا فيما إذا كان ما يفعله يتطوى على موقف سيكولوجى، أو موقف من مواقف التراجيديا أو الدراما.

عندئذ سيبدأ إحساس الممثل بالصدق عمله، وتبدأ معه لحظة من أهم لحظات الإبداع التى تفضى إليها السيكلوجيا الفنية. وبفضل هذه المعالجة تجنب الشعور القسر، وتتيح له إمكانية التطور الطبيعى الكاملة.

إننا نجد لدى الكتاب الكبار أن أصغر المهمات الفيزيولوجية محوط بظروف مقترحة كبيرة ومهمة وتتطوى على محرضات لاأثرة مشاعرنا.

بهذه الطريقة يجب أن تنصرف فى التراجيديا على العكس مما يفعله أومونوفينغ، أى ألا نعصر المشاعر اعتصارا من أنفسنا، بل أن نكتفى بتنفيذ الأفعال الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا فى الظروف المقترحة التى تحيط بنا حسبما تقتضيه المسرحية.

ولا ينبغي معالجة اللحظات التراجيدية بعيدا عن الاجهاد والقسر مثلما يفعل أومونوفينغ وحسب، بل يجب معالجتها بمعزل عن الاهتزاز والعصبية كما تفعل ديمكوكفا أيضا، وليس على الفور كما يفعل معظم الممثلين، بل بصورة تدريجية، مترابطة ومنطقية، مع الاحساس بصدق الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة المتوالية والايمان بهذا الصدق.

فإذا اضطلعتم بهذه التقنية فى معالجة الشعور، فستجدون أنه قد تم لديكم صوغ علاقة صحيحة مختلفة تمام الاختلاف بمواقف الحماسة الدرامية والتراجيدية. ولن تخيفكم هذه اللحظات بعد ذلك.

وليس نادرا ما يقتصر الاختلاف بين الدراما والتراجيديا والكوميديا والغورفيل على الظروف المقترحة التى تجرى فيها أفعال الشخصية المصورة. أما فيما تبقى فإن الحياة

الفيزيولوجية تجرى بصورة متساوية فيما بينها، فالناس، سواء فى مسرحيات الغورفيل أو فى المسرحيات التراجيدية، يجلسون ويمشون ويأكلون.

ولكن هل هذا ما يستأثر باهتمامنا؟ إن المهم هو هدف الفعل الذى نقوم به والظروف المقترحة وكلمة «لوه» التى تنشئ هذا الفعل وتبرره.

أما الفعل نفسه فيتلقى معنى مختلفا تماما عندما يجرى فى ظروف تراجيدية أو غيرها من ظروف الحياة فى المسرحية. انه يتحول ثمة إلى أحداث كبيرة أو إلى مأثرة. ويحدث ذلك بالطبع، باقرار من الاحساس بالصدق والايمان به. إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة لما تحملها من صدق صريح ملموس، ولأنها تخلق حياة جسمنا، وهذا يؤلف نصف حياتنا فى الدور.

إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية لأنها تقودنا إلى صميم حياة الدور بسهولة وبصورة غير ملحوظة، ولأنها تساعدنا فى الحفاظ على انتباهنا فى مجال الخشبة والمسرحية والدور، كما توجه هذا الانتباه وفق خط الدور الثابت والوطيد.

١٩ عام (..)

طلب أركادى نيكولايفتش منا - فيوتسوف وأنا - اعادة ماقمنا به فى اتود «احتراق النقوده» فى أحد الدروس الماضية. ولقد كان ذهنى متوقفا فتذكرت بسرعة كل ماعقرنا عليه آنذاك تقريبا، وقمت بتنفيذ جميع الأفعال الفيزيولوجية.

ما أعظم السرور الذى يبعثه فى نفسك احساسك بالصدق على الخشبة، هذا الصدق الذى لا تحسه بروحك وحسب، بل بجسمك أيضا! فأنت فى هذه الحالة تشعر بأنك تقف على أرضية صلبة لا يستطيع أحد ازاحتك عنها!

وهتفت عندما انتهيت من الاداء:

- ما أعظم الفرح الذى يتتابك عندما تؤمن بنفسك على الخشبة، وتشعر بأن الآخرين أيضا يؤمنون بك!

وسأل أركادى نيكولايفتش:

- ما الذى ساعدك على ايجاد هذا الصدق!

- الموضوع المتخيل! الفراغ الذى كنت استخدمه بدلا من الاشياء!

وصحح لى أركادى نيكولايفتش قائلا:

- أو بالأصح، الأفعال الفيزيولوجية التى كنت تقوم بها مستخدما هذا الفراغ. هذه نقطة مهمة ويجب أن نتحدث عنها كثيرا. تصورا: اننا نركز الانتباه الموزع على المسرح كله على موضوع غير موجود، على الفراغ. هذا الفراغ موجود على الخشبة وفى صميم حياة المسرحية، وهو يصرف انتباه الفنان المبدع عن المتفرجين، وعن كل ما يقع خارج الخشبة. وهو يركز انتباه الفنان على ذاته فى البداية، ثم على الأفعال الفيزيولوجية ويدفع إلى متابعتها. ويساعدكم استخدام الفراغ بدلا من الأشياء فى تقسيم الأفعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وفى دراسة كل منها على انفراد. فأنتم، فى طفولتكم المبكرة عندما كنتم تنظرون وتسمعون وتمشون بصورة مركزة، عندئذ، كنتم تدرسون كل فعل صغير مساعد ومكون. فقوموا الآن بمثل هذا العمل على الخشبة، اذ يجب أن تعلم كل شئ من البداية فى طفولتنا الفنية أيضا.

وسأل تورسوف مستقصيا:

- وما الذى ساعدك أيضا على الإحساس بالصدق فى أتود «احتراق النقود» ؟

ولزمت الصمت إذ لم أهدأ إلى الإجابة على الفور.

- لقد ساعدك فى ذلك منطق الأفعال وترابطها اللذان أوصلتك إلى تحقيقها هذه نقطة ذات أهمية كبيرة يجب التوقف عندها مليا.

فالمنطق والترابط يسهمان فى الأفعال الفيزيولوجية أيضا. إنهما يخلقان فيها النظام والرشاقة والمعنى، ويساعدان على استدعاء الفعل الاصيل المثير الهادف.

نحن لا نفكر بذلك فى الحياة الواقعية حيث يتم كل شئ بصورة تلقائية. فنحن عندما نستلم من البريد أو من البنك نقودا، فإننا لا نندم كما فعل نازفانوف قبل أن صححت له (الأتود).

إنهم يعدون النقود فى البنك كما فعل نازفانوف بعد أن عملت معه.

وجادل الطلاب قائلا:

- طبعاً! لأن الناس فى البنك يحافون من أن يخطئوا فى الحساب، أما الخطأ فى حساب الفراغ فلا يبعث على الخوف. ما من خسارة على الخشبة.

وقال فيوتسوف شارحاً:

- يتكون في الحياة، بفضل تكرار أفعال دارجة بعينها، منطق «ميكانيكي» - إذا صح التعبير - وتربط بين الأفعال الفيزيولوجية وغير الفيزيولوجية، ويظهر تلقائياً كل من يقطع الانتباه اللاشعوري والتحقق الذاتي الغريزي ويقومان بتوجيه أفعالنا بصورة غير مرئية.

وأخذ فيوتسوف يفرز هذه الكلمات الحكيمة في رأسه:

- منطق الفعل .. وترا .. بطة .. التيه .. قط .. الميكانيكي .. والتحقق .. الذاتي.

- سأشرح لكم ماهو المقصود بـ «منطق الأفعال وترباطها» و «ميكانيكتهما» وغير ذلك من التسميات التي تخيفكم:

ف عندما تحتاجون إلى كتابة رسالة لن تبدأوا باغلاق الظرف، بل بتحضير الورقة والريشة والحبر، وستفكرون بما يجب التعبير عنه، ثم تبسطون أفكاركم على الورق. بعد ذلك فقط سوف تتناولون الظرف وتكتبون عليه العنوان ثم تخدمونه.

ما الذي يجعلكم تتصرفون بهذه الطريقة؟ لأنكم منطقيون ومتربطون فيما تفعلون، ولكن، ألم تروا إلى الممثلين كيف يكتبون الرسائل على الخشبة؟ انهم يندفعون نحو الطاولة ويشرعون بتدوير الريشة فوق أية مزقة من الورق تقع بين أيديهم، ثم يضعون الورقة المطوية باهمال وكيفما أتفق في الظرف، وأخيراً يقربون شفاههم من الرسالة ويعتبر كل شيء جاهزاً.

إن الممثلين الذين يتصرفون بهذه الطريقة هم غير منطقيين ولا مترابطين في أفعالهم. فهل هذا مفهوم؟

ومن فيوتسوف فرحاً:

- لقد فهمت.

- ولنتحدث الآن عن ميكانيكية المنطق والتربط في الأفعال الفيزيولوجية. فأنتم لا تخطمون رؤوسكم، في أثناء الطعام، بالتفكير بكل صغيرة: كيف تمسكون بالشوكة والسكين وكيف تستخدمونهما، وكيف تكون عملية المضغ أو البلع. لقد تناولتم الطعام آلاف المرات في حياتكم، أصبح كل شيء في هذه العملية عادياً بالنسبة لكم إلى درجة التعود الميكانيكي. ولذلك يتم بصورة تلقائية. انكم تدركون بعريزتكم انه لن يتسنى لكم تناول

الطعام والقضاء على الجوع إذا أنتم ابتعدتم عن منطق الأفعال وترباطها. فمن يراقب إذن المنطق والأفعال الميكانيكية؟ انتباهكم اللاواعي المتيقظ وقدرتكم على التحقق الذاتي الفرزى. هل هذا مفهوم؟

... لقد فهمت!

- على هذه الصورة تجرى الأمور فى الحياة الواقعية. أما على الخشبة فتجرى على نحو آخر فنحن كما تعلمون لا نقوم بتنفيذ الافعال لأنها ضرورية لنا حياتيا، بل لأن المؤلف والمخرج يطلبان ذلك.

على الخشبة نخشى حاجتنا المعضوبة إلى الفعل الفيزيولوجى وإلى منطق («الميكانيكى» وترباطه، بالإضافة إلى التيقظ اللاواعى والتحقق الذاتى الفرزى الطبيعيين جدا فى الحياة. كيف يمكن الاستغناء عنهما؟

إننا نضطر إلى استبدال الآلية بالحق الواعى والمنطقى والترابط من كل لحظة من لحظات الفعل الفيزيولوجى. وسوف ينشأ لدينا، تلقائيا، نوع من التعود بفضل الاعادة المتكررة.

وبالتكم تعلمون مدى أهمية التعود السريع على الاحساس بمنطق الافعال الفيزيولوجية وترباطها، وعلى الصدق الكامن فيها، وعلى الايمان بأصالة هذا الصدق.

إنكم لا تتصورون السرعة الكبيرة التى تتطور بها هذه الاحاسيس، ومقدار حاجتنا اليها فى ظروف التعاريف الصحيحة.

لا بل هذا قليل: فحاجتنا إلى المنطق والترابط والصدق والايمان تنتقل بصورة تلقائية إلى جميع المجالات الاخرى: إلى مجالات الفكرة، والرغبة، والشعور، وباختصار إلى جميع «العناصر». إن المنطق والترابط يضبطان جميع «العناصر» وعلى وجه الخصوص الانتباه، فيعودانه على الاحتفاظ بالموضوع، سواء فى داخل أنفسنا أو على الخشبة، وعلى متابعة تنفيذ جميع الاجزاء المكونة الصغيرة للافعال، الفيزيولوجية والروحية.

فاذا عملت جميع نواحي طبيعة الممثل الإنسانية بصورة منطقية مترابطة يشيع فيها الصدق والإيمان، فإن المعاناة ستتصف، عندئذ، بالكمال حتما.

أفلا يعتبر مهمة كبيرة أن نعدّ الممثلين على نحو يقفون معه مما يجرى على الخشبة موقفا منطقيا مترابطا يشيع فيه الصدق والايمان!

لسوء الحظ، انقطع درسنا اليوم بإغماء ديمكوف، فاضطررنا إلى حملها خارج الصف واستدعاء الطبيب.

... .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

- إننى أفهم ما الذى ينتظره منى نازفانوف من نظرتهم المستفهمة. إنه يريد أن يعرف، فى أسرع وقت، الطريقة التى فى استطاعته أن يتمكن بها من وسيلة التأثير على الشعور من خلال الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة.

يمكن للتدرب على «الفعل بأدوات متخيلة» أن يقدم لكم عوناً كبيراً فى هذا المجال ولقد رأيتم هذا العمل، وتعرفون الآن أين يكمن هذا العون.

ولتذكروا: فقد قام نازفانوف بالأفعال فى أثود «احتراق النقود» مستخدماً الفراغ بدلاً من الأدوات، وكانت أفعاله فى البدلية تجرى «بلا مقود أو شراع»، وبالأحرى بلا معنى ودون أن يعرف ماذا عليه أن يصنع إذ لم يكن لا اليقظة ولا التحقق الذاتى ولا المنطق الميكانيكى متوافراً لديه على الخشبة. ولقد أخذت أنا على عاتقى القيام بدور الوعى لدى نازفانوف، وحاولت أن أدفعه إلى تذكر العلاقة بين الأجزاء الصغيرة المكونة للفعل الكبير (عد النقود) وإلى إدراك معناها وسير تطورها المنطقى المترابط. كما أننى عودت نازفانوف على أن يخلق فى نفسه مراقبة واعية على كل فعل مهم صغير.

ولقد رأيتم الام أقضى هذا كله. فقد تذكر نازفانوف الصدق والحياة، وأدركهما وشعر بهما فى أفعاله على الخشبة، وبدأ بفعل بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة. ولقد تذكر اليوم كل شئ دون بذل مزيد من الجهد.

فإذا كرر نازفانوف هذا العمل المنظم عشرات، بل مئات المرات، فسنظهر، عندئذ الآلية فى أفعاله المنطقية المترابطة.

وقال غوفور كوف مازحاً:

- ولكن، قد يحدث، بعد أن نتحررن على الفعل بلا أدوات، أن نفقد كل قدرة على التصرف بالأشياء الواقعية، التى سيعطونا إياها فى العرض، ونضيع بسبب ذلك وسأل أحد الطلاب:

- حقا، لماذا لا نتمرّن بأدوات واقعية مباشرة؟

وقال شوستوف ملاحظا:

- ولكن، ليس أكثر من الأدوات التى يحتاج إليها خيالنا!

وتذكرت قائلا:

- فنحن مثلاً قمنا ببناء منزل منذ مدة قريبة واضطررنا إلى نقل عدد كبير من العوارض وقطع القرميد.

فقال أركادى نيكولايفتش:

- ثمة أسباب أخرى أهم من ذلك سيشرحها لكم غوفوركوف من خلال بيان عملى. اصعد، ياغوفوركوف، الخشبة واكتب رسالة مستخدما الأشياء الواقعية الموجودة على المنضدة المستديرة.

وصعد غوفوركوف الخشبة ونفذ ما طلب منه. وعندما انتهى سأل تورتسوف الطلبة:

- هل أمعتم النظر فى أفعاله كلها وأمتم بها؟

وصرّح الطلاب قائلاين بصوت واحد تقريبا:

- لا!

- ما الذى فاتكم ملاحظته أو بدا لكم غير صحيح؟

فقال أحد الطلاب:

- لم ألاحظ من أين جاء بالورقة والريشة.

وقال طالب آخر:

- اسألوا غوفوركوف لمن كتب الرسالة وماذا كتب فيها؟ إنه لن يستطيع الاجابة لأنه هو نفسه لا يعرف ذلك!

وقال طالب ثالث مبتقدا:

- فى زمن قصير كهذا لن نكتب حتى قصاصة ورق صغيرة!

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظاً:

- أما أنا، فما زلت أذكر، بل أذكر بتفصيل كبير أيضاً، كيف كُتبت (دوزيه) التي كانت تؤدي دور (مارغريت غوتة) رسالة (لأرمان) في «غادة الكاميليا» لدوماس. ولقد مضى على ذلك عشرات السنين ومع ذلك فأنا ما زلت أتلذذ بتذكر أدق تفصيل من تفاصيل فعلها الفيزيولوجي. أي كتابة رسالة إلى الرجل الذي تحب.

ومن ثم توجه نحو غوفوركوف ثانية وقال له:

- والآن قم بتمرين مشابه، ولكن عليك أن تقوم بالفعل «بلا أدوات».

ولقد اضطر غوفوركوف إلى معالجة المسألة مدة طويلة قبل أن ينجح في تذكر الأجزاء الصغيرة المكونة التي يتألف منها الفعل الكبير، وفي التحكم بها خطوة خطوة. وبعد أن تذكر غوفوركوف ذلك كله وقام به في ترتيب مترابط، سأل أركادى نيكولايفتش الطلاب قائلاً:

- والآن، هل أنتمم بأنه قد كتب الرسالة؟

- نعم.

- وهل رأيتم كيف تناول الورقة والريشة والحبر ومن أين؟

- لقد رأينا ذلك بالفعل.

- وهل شعرتم بأن غوفوركوف قبل أن يكتب الرسالة فكر ملياً بمضمونها، ومن ثم نقل هذا المضمون على الورق بصورة منطقية مترابطة.

- ولقد شعرنا بذلك أيضاً.

- ماهي اذن النتيجة التي يجب أن نستخلصها من هذا المثال؟

ولزمنا الصمت لأننا لم نكن نعرف بماذا نجيب.

فقال أركادى نيكولايفتش:

- النتيجة هي يجب أن يشعر المتفرج وهو ينظر إلى ما يفعله الممثل على خشبة «بالآلية» منطق الفعل وتربطه التي نعرفها في الحياة معرفة لا واعية. بعيداً عن هذه «الآلية» لن يؤمن المتفرج بما يجري على خشبة. لذا يجب أن نعطي المتفرج المنطق والترابط في

كل فعل، في البداية تعطىها بصورة واعية، ليصبحا بعد ذلك، بتأثير الزمن والقعود، مأكوفين إلى حد الآلية.

وقال غوغور كوف مقروا:

- وثمة نتيجة أخرى. وهي اضطرابنا إلى صوغ كل فعل فيزيولوجي على الخشبة وإن كان يجري باستخدام أدوات واقعية.

فأجاب تورسوف:

- أنت على حق. بيد أن العمل بأدوات واقعية على الخشبة هو، في المرحلة الأولى، أصعب من العمل وليس في أيديك سوى الفراغ.

- وما السبب في ذلك؟

- لأن كثيرا من الأفعال، في حال الأداء بأدوات واقعية، ينسل تلقائيا بصورة غريزية بحكم الآلية الحياتية فلا تتمكن من متابعتها. إن التقاط هذه الأفعال أمر صعب أما إذا أغفلناها فستحدث انقطاعات تهتم خط منطلق الأفعال الفيزيولوجية وترابطها. وهذا بدوره يقضى على الصدق. وبعيدا عن هذا الأخير لا وجود للإيمان أو للمعاني عند الفنان أو عند المشاهد نفسه.

أما في حال «الفعل بلا أدوات» فتتشأ ظروف أخرى ستضطررك هذه الظروف إلى تركيز انتباهك على كل جزء صغير مكون من أجزاء الفعل الكبير. بعيدا عن ذلك، لن يكون في استطاعتك تذكر أجزاء الكل الواحد الممهدة، أو الاحساس بها، وبالتالي لن تحس بمجمل الفعل الكبير.

في البداية، ستضطر إلى التفكير في الفعل ومن ثم إلى تنفيذه. وستعثر، في أثناء ذلك، وبفضل منطق تصرفاتك وترابطها، من تحقيق الصدق بصورة طبيعية، ومن هذا الصدق إلى تحقيق الإيمان والمعاني الاصلية ذاتها.

أنتم تدركون الآن لماذا أشير عليكم البدء، في المرحلة الأولى، من الفعل «بلا أدوات» وأنشر منكم الأدوات الواقعية بصفة مؤقتة.

فإنه إذا كنتم عنها يجعلكم تتعمقون في طبيعة الأفعال الفيزيولوجية ذاتها، وتركزون انتباهكم عليها وتعملون على دراستها.

تمسكوا بكل ما أوليتم من قوة وحماسة بالوسيلة التي اقترحها عليكم، وابلغوا بالفعل درجة الصديق العضوى.

وهنا اعترض غوفوركوف قائلا:

- أرجو المَعذرة، كيف يمكننا أن نسمى فعلا لا نستخدم فيه أية أدوات فعلا عضوا؟ وسأنده في ذلك شوستوف الذى وجد أن الفعل باستخدام أدوات حقيقية والفعل باستخدام بطون الفراغ هما من حيث الجوهر فعلا مختلفان تمام الاختلاف:

- فعملية شرب الماء، مثلا، تستدعى، إذا تفضلتم ولا حظتم ذلك، سلسلة كاملة من العمليات الفيزيولوجية والعضوية بكل ما فى الكلمة من معنى، مثل امتصاص السائل عن طريق الفم، والاحساسات الذوقية، وعملية البلع...

فقاطعه لورسوف قائلا:

- بالضبط! لا بد من إعادة الدقائق جميعا فى حالة أداء الفعل بلا أدوات أيضا. دون ذلك لن تتم عملية البلع التى نتحدث عنها.

- وكيف يمكننا إعادة الدقائق مادامنا لا نضع شيئا فى فمنا؟

فاقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

- ازدد لمالك أو الهواه بدلا منه. أليس هذا كله سواء! أعرف أنك ستؤكد لى بأن الأمر سيختلف عندما تجتمع خمرا لهذا. أوافقك على هذا، ولكن ألا يبقى لدينا من الصديق الفيزيولوجى، فى أثناء ذلك، ما يكفى لتحقيق أهدافنا! ولم يتوقف غوفوركوف عن الجدل فقال:

- أرجو المَعذرة. فهذا العمل يصرف انتباهنا عن جوهر الدور. أما عندما نشرب شيئا ما فى الحياة، فلا يتطلب ذلك منا انتباه، ويتم بصورة تلقائية.

واعترض أركادى نيكولايفتش قائلا:

- كلا، فأنت عندما تنفوق ما تشرب، فأنت تبذل انتباهك ما.

- ولكنك عندما لا تنفوق شيئا، فأنت لا تفكر بذلك.

- سيحدث الشيء نفسه فى حالة «الفعل بلا أدوات» أيضا. حاولوا أن تقوموا به مئات المرات. كما قلت لكم سابقا. وأن تستوعبوه وتذكروا جميع لحظاته للكونة المنفصلة،

لقد ترسخ منطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها في وعينا، وشغلا حيزا كبيرا من انتباهنا في أثناء القيام بالتمارين والأنودات. فقد أخذنا نبتكر مختلف التجارب الممكنة في الصف وعلى الخشبة، ونهتم بمنطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها الذي دخل في حياتنا الواقعية.

لقد تكونت لدينا لعبة خاصة من نوعها تتلخص في متابعة أحدنا الآخر دونما كلل، والأخذ عليه علم منطقية أفعاله الفيزيولوجية وعدم تربطها.

واليكم مثالا على ذلك: فقد اضطررنا اليوم بسبب التأخر في تنظيف خشبة المسرح المدرسي، إلى انتظار أركادى نيكولا يفتش في الممر المجاور للمسرح. وفجأة صاحت مالوليتكوفا وهي تقول:

- يا الهى! لقد أضعت مفتاح الغرفة!

وظلق الجميع يبحثون عن المفتاح المفقود.

وأخذ غوفوركوف يهاكس مالوليتكوفا قائلا:

- هذا غير منطقي! عليك أن تنحنى أولا وبعد ذلك عليك أن تفكرى بالمكان الذى يجب أن تبحثى فيه! من هنا أستنتج أن آمالك الفيزيولوجية لاتم من أجل البحث عن المفتاح بل من أجل أن تفنحى معنا، نحن المتفرجين.

وقالت مالوليتكوفا بهرقة:

- أوه، ليس هذا وقته، يا أحبابى!

أما فيوتسوف فكان يتبع فيليامينوفا قائلا بعد أن وجد ما يوجه إليه نقده المتعنت:

- هاهو ذا واضح للعيان! لقد خسرت! ان بحثك غير مترابط! لا أؤمن! انك تبحثين فى الأريكة وفى الوقت نفسه تنظرين إلى. هذا كذب طبعاً!

فإذا أضفنا إلى هذا كله ملاحظات كل من بوشين وفيسيلوفسكى وشوستوف وبعض الملاحظات الأخرى التى وجهتها أنا أيضا، لأصبح واضحا الوضع اليائس الذى وجدنا فيه نفسيهما الفتاتان الباحثتان عن المفتاح الضائع.

وفجأة دوى صوت أركادى نيكولا يفتش كالرعد:

- يا لاطفال الحمقى! لا تجرؤوا على تشويه أنفسكم!

وتجمد الطلاب فى أماكنهم وقد أخذتهم الحيرة.

وراح أركادى نيكولا يفتش يقول بلهجة أمرة وصوت صارم لم نعهده من قبل:

- لا ليس بهذه الطريقة! هل يمكنكما أن تتصورا أحدا يمشى بهذا الشكل؟ اجعلا عقبا القدمين إلى الداخل وبرزوا أطراف القدمين إلى الخارج! لماذا لا تبتنان ركبتيكما؟ لم لا تحركان وركبيكما أكثر من هذا؟ واقبا مركز الثقل في جسميكما! دون ذلك لا معنى لحركتكما ولا ترابط فيها! لا تؤمن! ما بيكما غير قادرين على المشي؟ أين الصدق والایمان فيما تفعلان؟ لماذا تترنجان كالسكاري؟ انظرا أين تضمان أقدامكما!

كان أركادى نيكولا يفتش يزفد اعتنا في انتقاد الفتاتين كلما استمرت في المسير. وكلما ازداد اعتنه تضاعلت سيطرة الطالبتين على نفسيهما. لقد جار عليهما تورسوف إلى حد لم تعودا تعرفان ركبتيهما من عقبي قدميهما. فكأثناء بسبب التشوش الذي أصابهما، تدفعان للحركة مجموعة من العضلات غير تلك التي يحدد لها أركادى نيكولا يفتش عملا. وهذا كان يستدعي بدوره انتقادات جديدة متعنتة تنطلق على لسان المعلم.

ولقد انتهى بهما الأمر إلى عدم معرفة رأسيهما من أرجلهما. أما غيليامنوقا فقد وصل بها الأمر إلى أن تسمرت في وسط الممر، وقد ففرت قمها، واغرورت عينها بالدموع، وسيطر عليها الخوف من الإتيان بأية حركة.

ولقد حانت منى التفاتة إلى تورسوف فأذهلني أن أراه هو ورحمانوف وقد غطى كل منهما فمه بمنديل، وأغرقا في الضحك.

وسرعان ما انضحت حقيقة المزاح.

وقال أركادى نيكولا يفتش:

- هل يعقل أنكم تدركون خطر هذه اللعبة الحمقاء التي من شأنها أن تقضى على مغزى طريقي؟ هل تعتقدون أن جوهر هذه الطريقة يكمن في تحديد منطق أجزاء الفعل الفيزيولوجي المكونة لتحديدا شكليا؟ نحن لسنا بحاجة إلى هذا المنطق، بل ما نحتاج إليه هو صدق المشاعر، وإيمان الفنان المبدع بهذا الصدق وبأصابعه.

يميدا عن هذا الصدق والایمان سيكون كل مايجرى على الخشية من أفعال فيزيولوجية شرطيا وإن كان منطقيا ومترابعا. أي أنه سيولد الكذب الذي لا يمكننا أن نؤمن به. إن من أخطر الأمور على طريقي وعلى المنهج وفننيته السيكلولوجية، وأخيرا على الفن كله، هو معالجة عملنا الابداعي الصعب معالجة شكلاية، وفهمه بصورة بدائية ضيقة. فليس بالأمر

الصعب أبداً أن نتعلم تقسيم الأفعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وأن نحدد منطق هذه الأجزاء وتربطها تحديداً شكلياً، وأن نبترك لذلك تمارين مناسبة نقوم بها مع الطلبة دون الاهتمام بالشئ الرئيسي، أى الوصول بالأفعال الفيزيولوجية إلى الصدق والايمان الأصيل به! لا... بل إن ذلك كله يشكل اغراء كبيراً لهؤلاء الذين يستغلون «المنهج»!

مامن شئ أخطر على الفن من تطبيق «المنهج» فى سبيل «المنهج» نفسه. لا ينبغي أن نجعل منه هدفاً لذاته، كما لا يجوز تحويل أية وسيلة إلى جوهر، ففى ذلك أعظم الكذب. لقد اقتصرتم الآن هذا النوع من الكذب فى أثناء بحثكم عن الشئ الضائع. فكنتم تجدون موضعاً للانتقاد فى كل فعل فيزيولوجى صغير، ليس فى سبيل البحث عن الصدق وخلق الايمان بأصالة هذا الصدق بل من أجل تحقيق منطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها تحقيقاً شكلياً. تلك لعبة حمقاء لا علاقة لها بالفن:

بالإضافة إلى ذلك، أقدم لكم النصيحة التالية: لا تتركوا فكم ووسائلكم وتقنيتمكم السيكلوجية وغير ذلك من أمور الابداع فريسة للنقاد العيابين المترمتين. فهم قادرون على أن يدفعوا بالفنان إلى الجنون والوصول به إلى حالة من الشلل أو الذهول. فلماذا تترك لهؤلاء موطئاً فى أنفسنا أو فى نفوس الآخرين بسبب لعبة حمقاء؟ تخلوا عن هذه اللعبة والأ فان الحرص الزائد، والتعسف فى النقد، والخوف الشديد من الكذب، كل ذلك، من شأنه أن يجعلكم عاجزين عن الابداع تماماً. اكشفوا عن الكذب بالقدر الذى يعينكم على بلوغ الصدق. ولا تنسوا أن الناقد العياب والمترمت هو أقدر من غيره على خلق الكذب لأن من يوجه إليه النقد المتعسف يكف، رغم ارادته، عن تنفيذ المهمة الفيزيولوجية التى اختارها ويبدأ، بدلا من ذلك، فى اصطناع أداء الصدق نفسه، وينطوى هذا التكلف على أعظم الكذب. لترسلوا إلى الشيطان الناقد المترمت سواء هذا الذى يسكن خارج أنفسكم، أو فى داخلها، أى ذلك الذى يسكن فى المتفرج أو يقبع فى داخل أنفسكم!

ويقبع الناقد المترمت عادة فى روح الفنان الذى يتمثل الشك فى نفسه دائماً وأبداً.

عليكم أن تتعهدوا بالرعاية الناقد الذى يجمع فى أنفسكم بين رجاحة العقل والهدوء والحكمة والادراك. هذا الناقد هو أفضل أصدقاء الفنان. إنه لا يبعث للجفاف فى الفعل بل يعمل على اتعاشه. ويساعد على القيام به بصورة أصيلة لا شكلية. هذا الناقد ينظر إلى

الشيء الجميل وراءه، بينما لا يرى الناقد العيَاب المتزمت سوى الشيء القبيح ويحجب الجمال عن ناظره.

وأقدم نصيحتي أيضا لهؤلاء الذين يراقبون عمل غيرهم من الطلبة بأن يقصروا دورهم على القيام بدور المرأة، فيقولوا بأمانة وبلا تمسف إذا كانوا يؤمنون أولا يؤمنون بما يشاهدونه ويسمعونه، وليشيروا إلى تلك اللحظات التي تقنعهم بما تحمله من صدق.

لو كان المتفرج المسرحي صارما ومتزمتا إزاء الصدق على الخشبة، مثلما أتم عليه في الحياة الواقعية، لما كان في استطاعتنا - نحن الممثلين المساكين - أن نظهر على الخشبة.

وسأل أحد الطلبة:

- ولكن، أو ليس المتفرج صارما إزاء الصدق؟

- إنه صارم، ولكنه ليس متزمتا مثلكم، بل إن الأمر على العكس من ذلك، فالمتفرج الجيد أميل إلى الرغبة في أن يؤمن بكل ما يقدمه له المسرح، وإلى الاقتناع بما يقدم له من ابتداء مسرحي، لا بل إن هذه الرغبة كثيرا ما تصل إلى حدود السذاجة التي تبعث على الضحك.

وسأروني لكم حادثة غير عادية وقعت لي منذ وقت قريب.

ففي أمسية جرى إحياؤها لدى بعض المعارف، قام شوستوف العجوز بخدعة حاذقة لتسلية الشباب. فقد نزع، أمام أنظار الجميع غطاء صدر عن أحد الضيوف الحاضرين دون أن يلمس سترته أو صدرته، مكتفيا فقط بحل رباط العنق، وفك أزرار القميص.

وكنيت أعرف سر هذه الخدمة لأنني شاهدت مصادفة التحضيرات التمهيدية لها، وسمعت كيف اتفق شوستوف مع مساعده حول ترتيباتها. ولكنني نسيت ذلك عندما شاهدت الخدعة ذاتها، لا بل أعجبت بالعجوز شوستوف في دوره الجديد.

ولقد أبدى الجميع دهشتهم لهذه الخدعة وراحوا يناقشون تقنية تنفيذها، ولقد ناقشت ذلك معهم أيضا بعد أن نسيت ماكنت أعرفه، أو بالأصح، دون أن تكون لدى أية رغبة في التفكير بما كنت أعرف. لقد رغبت في نسيان ذلك حتى لا أحرم نفسي متعة الإيمان بما أرى والاعجاب به. ولا يسعني أن أشرح على نحو آخر هذا النسيان وتلك السذاجة غير المفهومة.

كذلك يريد المتفرج المسرحي أن «يخدع» وهو يشعر بالسرور عندما يؤمن بالصدق المسرحي، وينسى أنه إزاء أداء وليس إزاء حياة حقيقية في المسرح.
اجعلوا المتفرج إلى جانبكم بما تقدمونه من صديق أصيل، ومن خلال إيمانكم بما تفعلونه على الخشبة.

١٩ هام (...)

استهل أركادى نيكولا يفتش الدرس فور دخوله الصف قائلا:

- سنقوم اليوم بأداء الجزء الثاني من أود «احتراق النقود» وسنجرى فيه العمل نفسه الذي أجريناه منذ بضعة أيام في جزئه الأول.

فقلت وأنا أنهض مع ماثوليتكوبا وفيرتسوف لصعود خشبة المسرح:

- هذه مهمة أصعب من سابقتها، بل لعلها أكبر من طاقتنا.

فقال أركادى نيكولا يفتش مطمئنا:

- لا ضير من ذلك. فلقد طلبت منكم أداء هذا الأود ليس من أجل التضلع بأدائه من كل بد، بل لكي تتركوا على نحو أفضل، ومن خلال مهمة صعبة، ما ينقصكم، وما يجب أن تتعلموه، أيكفي أن تبنلوا ما في استطاعتكم في الوقت الحاضر. وإذا لم يتسنى لكم التمكن من الأود كله على الفور، فاعطوني ولو جزءا منه:

اكتشفوا بخلق خط فعله الفيزيولوجي الخارجي. واجعلوني أشعر بما ينطوي عليه من صديق.

فهل تستطيع، مثلا، أن تترك عملك برهة، لتذهب إلى غرفة الطعام استجابة لنداء زوجك، وتنظر كيف هي تحمم الطفل هناك؟

- أستطيع ذلك، فليس هذا صعبا.

ثم نهضت وتوجهت إلى الحجرة المجاورة.

وأسرع أركادى نيكولا يفتش يستوقفني قائلا:

- لا، يبدو أنك لا تستطيع القيام بهذا العمل على نحو صحيح. فليس من السهل أن تدخل حجرة على الخشبة وأن تخرج منها إلى ما وراء الكواليس. ولذلك لا يدهشني أنك سمحت بهذا القدر الكبير من التصرفات التي تفتقر إلى الترابط والمنطق.

تأمل بنفسك ماقاتك من أفعال فيزيولوجية وحقائق صغيرة تكاد لا تلاحظ، رغم أنها ضرورية. فأنت، مثلا، لم تكن مشغولا قبل خروجك بترهات. بل بأعمال على جانب كبير من الأهمية، أي أنك كنت مهتما بتصنيف وثائق ذات صفة اجتماعية، وبالتحقق من صندوق الحسابات. فلماذا رميت بعملك على الفور واندفعت خارجا من الحجرة وكأنك تريد انقاذ نفسك من أن يهبط السقف فوق رأسك؟ ما من شيء مريع قد حدث. كل ما في الأمر أن زوجتك كانت تناديك. ثم هل يعقل أن تذهب إلى طفل رضيع وفي فمك سيجارة مشتعلة، فقد يسلم الطفل من دخان التبغ، كما أنه من المستبعد أن تسمح أم طفل لشخص يدخن بالدخول إلى الغرفة التي تحمم فيها وليدها. لذلك يتعين عليك أن تجد مكانا تضع فيه سيجارتك. اتركها هنا في الغرفة، ثم اذهب. وليس من الصعب القيام بكل فعل من الأفعال الصغيرة للمهدة التي أشرت إليها.

وهذا ما فعلت. فقد وضعت السيجارة في غرفة الضيوف، ثم خرجت إلى خلف الكواليس في انتظار اللحظة التي أعود فيها.

- هاتنا قمت بتنفيذ كل فعل من الأفعال الصغيرة على انفراد. ولقد تكون منها فعل كبير واحد هو الذهاب إلى غرفة الطعام. وسهل الإيمان بهذا الفعل.

ولقد خضعت عودتي أيضا لعدد كبير من التصحيحات، ولكن السبب في ذلك هو أن أدائي لم يكن بسيطا هذه المرة فقد كنت أتلذذ بأداء كل تفصيل دقيق وأعطيه أكثر من حقه في الأداء. ولقد، خلقت هذه اللبالة كذبا على الخشبة.

وأخيرا بدأنا نعالج أهم الأجزاء واغناها من الناحية الدرامية. فعندما خرجت من خلف الكواليس، وعدت إلى اللبائنة التي تركت عليها الأوراق، رأيت فيوتسوف وقد اجتاحتها موجة عارمة من الفرح الأبله بعد أن أحرق النقود.

وفي هذه اللحظة للأسوأ شمرت بأني حصان محارب تلقى إشارة الهجوم، فاندفعت إلى أمام، وقد استولت على حيوتى الداخلية وراحت تدفعني إلى التكلف الذي لم أتمكن من وضع حد له.

واستوقفني أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- قف! لقد ضللت الطريق! فلقد خرجت عن السكة وانطلقت في اتجاه خاطئ! تأمل بنفسك ما عشت به في هذه اللحظة.

وقلت معترفا:

- لقد قدمت مأساة بأسلوب العرض.

- وماذا كان عليك أن تفعل؟

ولقد ظهر أن كل ما كنت أحتاج إلى فعله هو أن أهرع نحو الموقد وأنتشل رزمة النقود الملتصبة من النار. ولكن كان يتمين على، من أجل ذلك، أن أفسح الطريق لنفسى أولا فأدفع الأحطب. وهذا ما فعلت. بيد أن تورسوف وجد أنه لا يمكن أن يجرى الحديث عن كارثة وموت مادمت أدفع الأحطب هذه الدفعة الضعيفة.

وسألت:

- ولكن، كيف فى استطاعنى القيام بفعل أقوى من هذا الفعل وأهمره؟

فقال أركادى نيكولايفتش:

- هيا، انظر. سأحرق هذه الورقة وألقى بها هنا فى منفضة السجائر الكبيرة. أما أنت فقف هناك بعيدا، وحالما ترى اللهب يترفع، اهرع لكى تتقذ ما يتبقى منها.

وما كاد أركادى نيكولايفتش يتقذ ما جرى الحديث عنه حتى اندفعت إلى الورقة المشتعلة، فاصطدمت فى طريقى بفيتوسوف وكنت أحطم له ذراعاه.

واصطادنى أركادى نيكولايفتش قائلا:

- أرايت، هل لمة شبه فيما فعلته الآن بما فعلته من قبل؟ كان يمكن الآن أن تحدث كارثة، أما فى المرة السابقة، فلم يكن ما فعلت سوى تصنع وتكلف.

طبعاً، لا يصح أن تستنتج من ذلك أنى أشهر عليك بأن تحطم أفرع الممثلين وأن تسبب لهم العاهات على الخشية، ما أريد أن تصل إليه هو أن تأخذ فى اعتبارك ظرفاً مهماً، وهو أن النقود تشتعل بلمح البصر. ولذلك كان يتمين عليك لا تنتشلها التصرف فى لمح البصر أيضاً. وهذا ما لم تفعله فى المرة الأولى، وبذلك هدمت الصديق والامان بهذا الصديق. ولنواصل عملنا الآن.

فسألت وقد استولت على الدهشة:

- كيف، أو لن أفعل شيئا أكثر مما فعلت؟

- وما الذى تريد أن تفعله! لقد أنقذت ما أمكنك إنقاذه، أما الباقي فقد احرق.

- وماذا عن القتل؟

- لم يكن لمة قتل.

- كيف ذلك؟

- طبعاً، لما يقتل أحد بعد بالنسبة لذلك الشخص الذى تصوره. أنت مصعوق الآن من جراء احتراق النقود. ولقد بلغ ذهولك حداً لم تدر معه أنك دفعت الأبله، ولو أنك أدركت ما حدث لسارعت أغلب الظن إلى تقديم العون للمحضر، ولم تقف جامداً بلا حراك.

- هذا صحيح... ولكن لا بد من فعل شيء ما فى هذا للشهد. فنحن ازاء موقف درامى!

- هذا مفهوم! فأنت، ببساطة، ترغب فى أداء مأساة مصطنعة. ولكن من الأفضل أن نمسك أنفسنا عن ذلك. ولنواصل عملنا.

وهكذا اقترنا من جزء جديد صعب بالنسبة إلى:

فقد كان يتعين على أن أفسر فى مكاتى، أو حسب تعبير أركادى نيكولايفتش «أن أوقف عن الفعل توقفاً مأساوياً».

وتجمدت فى مكاتى، ولكنى... شعرت بأنى متكلف فى أدائى.

فأخذ تورسوف يتيظنى قائلاً:

- ها هى ذى، بأحيائى! ها هى ذى جميع القوالب الجلمدة المفترقة فى القدم والمعروقة من زمن جدائنا وأجداننا! لابل إنها - فوق ذلك - قوالب متينة، قاسية، جرى الايمان عليها منذ زمن طويل.

- وفيم تتجلى هذه القوالب؟

فى الميئون الجاحظة من الرعب، وفى مسح الجبهة باليد بطريقة مأساوية، وفى الإطباق على الرأس بكفتا اليدين، وفى المرور بالأصابع الخمس جميعاً خلال الشعر، وفى وضع الايدى على القلب. إن جميع هذه القوالب لا يقل عمره عن ثلاثمائة سنة.

ثم قال بلهجة أمرة:

- تعالوا الآن نتخلص من هذه النغاية كلها. ولنتحرر من جميع القوالب الجامدة كالعبث بالجهة والقلب والشعر! أعطونى بدلاً من ذلك فعلاً مهما يكن فعلاً متناهيًا فى الصغر، المهم هو أن يكون فعلاً أصيلاً ومثمراً وهادفاً. ما أريده هو الصدق والايمان.

وسأنته محاربا:

- وكيف فى استطاعتى أن أعطيك فعلا فى حالة توقفى عن الفعل توقفا دراميا؟
- وما رأيك أنت، هل ثمة فعل فى التوقف عن الفعل سواء كان هذا التوقف دراميا أو غير درامى؟ وإذا كان ثمة فعل، فأين يكمن؟

وجعلنى هذا السؤال أفتش فى رفوف ذاكرتى عسى أن أذكر مايمكن أن يشغل المرء فى لحظة توقفه الدرامى عن الفعل. وحينئذ روى أركادى نيكولايفتش علينا الحادثة التالية:

ذات مرة، اضطر أحدهم إلى اخبار إحدى السيدات الشقيقات بنياً مروع ينهى لها موت زوجها المفاجئ. ولقد نطق حامل الخبر بعد تمهيد طويل وحذر بكلماته القدرية الرهيبة. فتجمدت المرأة المسكينة فى مكانها، ولكن، لم ينم وجهها عن أى تعبير مأساوى (خلافا لما يجب الممثلون أدائه على الخشبة فى مثل هذه الحالات) ولقد ترك جمودها مقترنا بانعدام التعبير من وجهها انعداماً تاماً قرأ مروعاً. فاضطر حامل الخبر إلى الوقوف ساكناً يضع دقائق كى لا يقطع العملية الداخلية التى كانت تجرى فى أعماقها. وأخيراً كان لابد من أن تبرز منه حركة تخرجها من ذهولها... وما إن انتهت حتى خرت مشياً عليها.

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن وأصبح فى الامكان التحدث إليها عن الماضى، سئلت عما كان يدور فى خلدها فى أثناء ذلك «التوقف التراجيدى عن الفعل».

ولقد ظهر أنها كانت تنهياً للخروج من أجل شراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بخمس دقائق... ولكن، بما أنه قد مات فلا بد لها من أن تفعل شيئاً آخر. فما هو هذا الشيء؟ تصنع حياة جديدة؟ هل تودع حياتها القديمة؟ ولكنها بعد أن عاشت لحظة الحياة الماضية كلها، ووقفت وجها لوجه أمام المستقبل، لم تتجح فى تكهن هذا الأخير، ولم تجد التوازن الضرورى لحياتها المقبلة... خرت مشياً عليها لشعرها بالسج. وبالفعل، تصوروا أن يعيش المرء ماضيه الطويل فى دقائق معدودة، وأن يقوم! أليس هذا فعلاً؟

- إنه لكذلك بالطبع، ولكنه ليس فعلاً فيزيولوجياً. إنه فعل سيكولوجى محض.

- حسناً، إنى موافق، وليكن الأمر كما ذكرت، إنه ليس فعلاً فيزيولوجياً، بل هو فعل آخر من أى نوع. لن نفكر طويلاً بحثاً عن التسميات ولا فى تدقيقها. ففى كل فعل فيزيولوجى عنصر سيكولوجى، كما أن فى كل فعل سيكولوجى عنصراً فيزيولوجياً.

وأضيف قائلاً إنه كلما اقترب الفعل من الطبيعة الفيزيولوجية، قلت مخاطرتنا في قسر الشعور نفسه.

ولكن... حسناً، لتحدث عن السيكولوجيا، ونهتم في الوقت الحاضر بالفعل الداخلي لا بالفعل الخارجي، ومنطق المشاعر وتربطها لا بمنطق الأفعال الفيزيولوجية الخارجية وتربطها. وهذا يجعل من فهمنا لما يتعين علينا فعله عملية أصعب وعلى قدر أكبر من الأهمية. إذ لا يمكن للممثل أن ينفذ مالا يفهمه هو نفسه دون أن يخاطر بالوقوع في الأداء ذي «الصفة العامة». لا بد من خطوة واضحة ونشط فعل داخلي. ولخلقهما لا بد من معرفة طبيعة المشاعر ومنطقها وتربطها. كنا سابقاً نعى بمنطق أفعال فيزيولوجية وتربط هذه الأفعال المحدد والمرئي والذي هو في متناول اليد، أما الآن فيتعين علينا أن نعى بمنطق مشاعر داخلية وتربطها للتخلص، الخفى، غير الثابت والذي يخرج عن إطار سيطرتنا. وهذه المهمة الجديدة التي يترتب علينا دراستها هي على قدر كبير من الأهمية، إذ ليس من السهل أن نتصدى لدراسة الطبيعة ومنطق المشاعر وتربطها إن هذا كله لهو من أعقد المسائل السيكولوجية التي لم يتطرق إليها العلم الا قليلاً، ولم يقدم لنا أية إرشادات أو أسس عملية في هذا المجال.

لذلك، ما من وسيلة للخروج من هذا المأزق الصعب سوى اللجوء إلى وسائلنا المنزلية إذا صح التعبير، حيث تتكون هذه الوسائل موضوع حديثنا في المرة القادمة.

... .. عام (١٩٠٠)

- كيف نعالج مسألة «منطق الشعور وتربطه» الصعبة حيث لا يمكننا بعيداً عن هذا المنطق والتربط بحث كل الحياة في فاصل الصمت الذي نسميه «توقفاً تراجيدياً عن الفعل»؟

نحن فنانون ولنا علماء. ومجالنا هو القتالية والفعل. ولذلك نحن نستشرد فيما نعمل على الخشبة بالممارسة العملية والخبرة الانسانية، والذكريات الحية، والمنطق والتربط، والصدق والايمان.. وسأقبل على معالجة المسألة المطروحة من هذه الناحية بالذات.

وبعد فاصل صمت قصير استأنف أركادى نيكولا يفتش يقول:

- إن الوسيلة التي تعلمتها من الممارسة العملية هي من البساطة بحيث تبدو مضحكة فهي تتلخص في أن نوجه إلى أنفسنا السؤال التالي: «ماذا عساي أن أفعل في الحياة الواقعية لو أني وجدت نفسي في موقف يستدعي توقفاً تراجيدياً عن الفعل؟ ولا يطلب منك بعد

ذلك سوى الاجابة على هذا السؤال بأمانة، وعلى نحو انساني. وأنتم ترون أنني حتى في ميدان الشعور ألجأ الى مساعدة الفعل الفيزيولوجي البسيط.

واعترض باشا بقوله:

- ولكنني لا أستطيع الموافقة على ذلك، إذ لا وجود لأفعال فيزيولوجية في ميدان الشعور
فخمة أفعال ميكولوجية وحسب.

- لا، أنت مخطيء. فالإنسان قبل أن يتخذ قرارا تنشأ في داخله وفي خياله فعالية كبيرة: فهو يرى ببصره الداخلي ما الذي يمكن أن يحدث وكيفية حدوث ذلك ويبدأ بتنفيذ أفعال محددة في خياله زد على ذلك، يشعر الفنان فيزيولوجيا بما يفكر، وبالكاد يكبح ميوله الداخلية التي تنزع إلى تجسيد الحياة الداخلية تجسيدا خارجيا.

ثم أضاف أركادى نيكولا يفتش مؤكدا على رأيه:

وتساعدنا تصوراتنا الذهنية عن الفعل في استدعاء الشيء الرئيسي وهو الفاعلية الداخلية والميل إلى الفعل الخارجى. عليك أن تلاحظ، أن هذه العملية كلها تجرى في المجال الذى هو مجال إبداعنا الطبيعي السليم. إذ أن عمل الفنان كله لا يجرى في الحياة الحقيقية الواقعية «الفعلية»، بل في حياة متخيلة غير موجودة، ولكن يمكن أن توجد. هذه الحياة تعتبر بالنسبة لنا - نحن الفنانين - واقعا أصيلا.

وهنا ما يجعلنى أؤكد أننا - نحن الفنانين - نملك الحق، لدى الحديث عن الحياة المتخيلة وعن الأفعال، أن نأخذ منهما موقفنا من الوقائع الفيزيولوجية الواقعية الحقيقية.

على هذه الصورة تجد طريقة معرفة منطق المشاعر وترباطها من خلال منطق الافعال الفيزيولوجية وترباطها تبرهناً عمليا تاما.

واختلط كل شيء فى رأسى كما يحدث ذلك عادة لدى التفكير فى المسائل المعقدة.

فلقد اضطررت إلى تذكر كل واقعة من وقائع الانود، وكل ظرف من ظروفه المقترحة، ثم إلى جمعه وتقويمه على انفراد: ومن ذلك: الهناء الذى كنت أنعم به فى أسرئى، وواجباتى تجاهها وتجاه الواجب الاجتماعى الذى كنت أقوم به، ومسؤوليتى كأمين للصندوق، وأهمية سندات الاستحقاق، وحسب وهيامى بزواجى وابنى، ثم هذا الابهل - الاحدب الذى يقف فى وجهى دائما، والتفقد والاجتماع القادمان، ثم الكارثة ومنظر

النقود والوثائق المحترقة الرعب واندفاعي الغريزي لانتشالها، ثم ذهولي وهياجي وانحطاط قواي.

لقد نشأ كل هذا في تصوري ووجد صدها في مشاعري. وبعد أن وضعت كل واقعة في مكانها، ترتب على أن أفهم ما ستقضى إليه هذه الواقعة، وما الذي ينتظرني بعدها، وما هي الأدلة التي ستقوم ضدي.

وأولى هذه الأدلة شقتي الجميلة الواسعة. فهي تشير إلى حياة لا تتناسب مع امكانياتي المادية وتشير إلى ابتزاز أموال الغير. ثم فقدان النقود كلياً من الصندوق، والسندات التي احترق جزء منها، والابله الميت، وعدم وجود أي شاهد على براعتي. ثم ابني الذي قضى غرقاً. إنه دليل آخر على ضلوعي في الجريمة فهو يشير إلى اعدادي لعملية هروب يعتبر فيها الطفل الرضيع والابله عقبتين كبيرتين دون اتمامها سيقولون في المحكمة:

«هذا هو سبب قضاء هذا المجرم الخطر على كليهما اذن!»

ولن يقضى موت ابني إلى زجّي وحدي في قضية جنائية، بل سيزج زوجتي أيضاً في هذه القضية، بالإضافة إلى أنه ستشأ حملاً تعقيدات كبيرة في العلاقات بيننا بسبب موت شقيقها. ولذلك ليس في استطاعتي أن أنتظر أي دفاع عنى من جانبها.

لقد تشابهت جميع هذه الوقائع، وكلمات «لو» والظروف المقترحة، واختلطت في رأسي إلى درجة لم أعد أجد أسمى من مخرج - في الوهلة الاولى - سوى الهروب والاختباء عن الأنظار.

ولم تمض لحظة واحدة حتى بدأ الشك يقوّض قراري المتهور.

وقلت لنفسى: «والى أين أهرب؟ وهل حياة الهارب أفضل من حياة السجين؟ ثم ألا يعتبر الهرب نفسه دليلاً قوياً ضدي؟ لا ليس لهرب، بل سرد كل ما حدث. هذا هو الحل. لماذا يتعين على أن أخاف؟ فأنا لست مذنباً. لست مذنباً...؟ هيا، أثبت هذا!»

وبعد أن كاشفت أركادي نيكولا يفتش بأفكارى وشكوكى هذه قال لى:

- سجل هذه التصورات كلها على الورق ثم قم بترجمتها إلى أفعال. فهذه الأخيرة هي المعنية في الإجابة على السؤال المطروح: «ماذا عسأى أن أفعل في الحياة الواقعية لو أنى وجدت نفسى في حالة «توقف تراجيدى عن الفعل»؟

وسأل الطلاب:

- وكيف تترجم تصوراتنا إلى أفعال؟

- ببساطة كبيرة. لنفرض أنه توجد أمامكم قائمة بهذه التصورات. اقرعوا: شقة جميلة، فقدان النقود فقداناً تاماً، وثلاث محترقة، جثمان، وهكذا.

ماذا كنتم تفعلون وأنتم تكتبون وتقرعون هذه الكلمات؟ كنتم تذكرون الوقائع التي يمكن أن تكون دليلاً ضدكم فتختارونها من بين الوقائع وتعلمونها. هذه هي أولى تصوراتكم مترجمة إلى فعل. تلبسوا قراءة القائمة: إنكم تصلون إلى نتيجة مفادها أن وضعكم ميؤوس منه وتقررون الهرب. فيم يتلخص هذا الفعل؟

وقلت محدداً:

- إنني أعيده النظر في الخطة القديمة وأضع خطة جديدة.

- هو ذا فعلك الثاني. امض إلى أبعد من هذا في قراءة القائمة.

- إنني أوجه الانتقاد مرة أخرى للخطة التي فكرت بها منذ قليل وألغيتها.

- هو ذا فعلك الثالث. وبعد ذلك!

- بعد ذلك أقترح أن أبلغ بصراحة عما حدث.

- هو ذا فعلك الرابع. ولا يبقى أمامك بعد ذلك سوى أن تقوم بتنفيذ هذه الأفعال التي حدثتها. فإذا قمت بذلك على نحو اتصائي، أي بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة بعيدة عن الصفة التمثيلية الشكلية العامة، فإن صوتك وكيانك كله سيعبر عن حالة إنسانية حية مشابهة لحالة الشخصية المصورة.

وعليكم بمراجعة هذه التصورات لدى كل مرة تؤدون فيها فاصل «التوقف التراجيدي عن الفعل» وفي لحظة أدائه بالنات على الخشبة. ويجب ألا تمثل أمامكم هذه التصورات تماماً كما كانت عليه في المرات السابقة، بل يجب أن تتجدد، فلا تصنع قوالب جامدة، مما وجد صداه ذات مرة في أنفسنا، بل نقوم بمعالجة مهمة محددة بصورة جديدة وبمزيد من العمق والكمال والمنطق والترابط. في هذه الحالة فقط سيكون في استطاعتنا المحافظة على الصدق الحيّ الأصيل، وعلى الإيمان، وعلى الفعل المشعر الهادف في المشهد. وسيساعد هذا بدوره على أن تكون معاناة إنسانية صادقة، لا مجرد عرض تمثيلي شرطي.

وعلى هذا، فلان اجتهدكم على سؤال: «ما عساي أن أصنع لو أتى وجدت نفسى فى حالة «توقف تراجيدى عن الفعل؟»، أى عندما نمرون بحالة سيكولوجية معقدة جدا، لا تأتى من خلال مصطلحات علمية، بل عبر سلسلة كاملة من الأفعال المنطقية المترابطة. وكما ترون نحن نعالج مسألة منطق الشعور وترابطه على طريقتنا «للنزلية» العملية، وفى ذات النطاق الضيق الذى يحتاج إليه عملنا فى الوقت الحاضر.

ويكمن سر هذه الطريقة العملية فى تركنا مسألة منطق الشعور السيكولوجية المعقدة لاستحالة التعمق فيها. وانتقلنا إلى مجال آخر نحن أقدر على استيعابه هو منطق الأفعال. وبالتالى فائنا لا نعالج المسألة هنا بأسلوب علمى، بل بطريقة عملية حياتية صرف، بالاعتماد على طبيعتنا الانسانية، وخبرتنا الحياتية، وعلى كل من الغريزة والحس والمنطق والترابط والعقل الباطن نفسه.

وإذا تممنا فى هذه المسألة سنذكر أن ثمة خطأ آخر يتولد فى داخلنا بصورة متوازية لخط الأفعال الفزيولوجية الخارجى والمنطقى والمترابط، انه خط منطق مشاعرنا وترابطها. وهذا أمر مفهوم: فهى مشاعر داخلية تولد افعالا بصورة لا نلاحظها نحن، وتكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه الأفعال. وهذا يشكل بدوره مثالا جديدا على الطريقة التى يقضى بها منطق الأفعال الفزيولوجية والسيكولوجية وترابطها ارتباطا مبررا إلى صدق المشاعر والايهام بهذا الصدق.

١٩ عام (..)

لقد طلب أركادى نيكولايفتش منا - فيونتسوف ومالوليتكوف وأنا - أن نؤدى اتود «احتراق النقود مرة أخرى.

فى البداية، لم نجر الأمور فى مشهد عد النقود على مائرام، واضطر أركادى نيكولايفتش كما فى المرة الأولى إلى توجيه خطواتى الواحدة بعد الأخرى، وحالما أحسست بصدق الأفعال الفيزيولوجية وأمنت بأصالتها اشتعلت الحماسة فى داخلى: فقد اجتاحتنى شعور بالخفة والطرب على الخشبة، وبدأ خيالى يعمل بصورة حسنة.

وعندما كنت أعد النقود بدت منى التفتة نحو الأحذب - فيونتسوف، ونهضت أمامى للمرة الأولى مسألة من يكون وما سبب وجوده بالقرب منى على الدوام؟ ولم يعد ممكنا أن أستاذف الانود قبل أن أتبين علاقتى بالأحذب.

ولقد قال توريسوف بلهجة المنتصر بعد أن أطلعته على ماجال في خاطري:

- أرايتم! فقد تطلب الصدق الصغير صدقا أكبر.

واليك ما ابتكرته بمساعدة أركادى نيكولايفتش لتبرير علاقتى بزميلي في المشهد:

لقد اقتدى جمال زوجتى وصمتها بتلك العاهة التى يعانى منها أخوها التوأم. فقد ختم إجراء عملية جراحية، والمجازفة بحياة أحد الطفلين لانقاذ الطفل الآخر وأمه التى كانت تلد. ولقد نجا الجميع من الموت، بيد أن الصبى نشأ أبله وأحذب. ولقد بدا للأسرة أن دنبا مايقع على عاتقها، وما يفتأ يذكر نفسه دائما.

ولقد أحدثت هذه الفكرة المبتدعة تحولا فى داخلى، وبذلت من موقفى إزاء الأهل التعس. فقد امتلأ قلبى بمطف صادق نحوه، وتغيرت نظرتى إليه، بل شعرت بشئ من تبيكت الضمير لما حدث فى الماضى.

وما أقوى الحياة التى أخذت تنبض فى مشهد عد النقود كله بسبب وجود المغفل الشقى الذى كان يبحث عن الفرح فى الأوراق المحترقة، فلقد كنت بدافع من شعورى بالشفقة على استعداد لأن أقوم على تسليته بمختلف الحماقات. فرحت أدق برزم الأوراق على المائدة، وأجعل وجهى يقوم بحركات وإيماءات كوميدية، وأقوم بإشارات مضحكة وأشياء أخرى كانت تخطر على بالى وأنا ألقى بقصاصات الورق فى النار. وكان فيوتسوف يستجيب استجابة حسنة لتجاربى هذه. ولقد دفعتى دفته فى هذه الاستجابة إلى القيام بهزهد من الابتكارات الجديدة. وكانت النتيجة خلق مشهد يبحث على الراحة ويتسم بالحيوية والدفء والمرح، حتى لقد كان يستدعى فى كل لحظة من لحظاته استجابة حية فى الصلاة، وهذا بدوره كان يشجعنا، ويث فينا النشاط والحيوية. ولكن هاقد حانت لحظة ذهابى إلى غرفة الطعام، ونهض أمامى سؤال جديد بصورة تلقائية؟

إلى من أذهب؟ إلى زوجتى؟ ولكن، من تكون؟

وفى هذه المرة أيضا لم أكن أستطيع مواصلة الاداء مالم أبين الاجابة على سؤال: من تكون زوجتى؟ ولقد ابتكرت قصة بلغت حدا كبيرا من الصبغة العاطفية جعلنى أمتنع عن تسجيلها هنا، ولكن هذه القصة قد أثارتنى وجعلتنى أؤمن بأنه لو حدث كل شئ كما رسمته لى مخيلتى لكان لزوجتى وطفلها مكانة فى قلبى لا تدانيها مكانة، ولدأبت على العمل فى سبيل سعادتها بفرح عظيم.

لقد أخذت تبدو وسائل الاداء التمثيلية السابقة فى خضم هذه الحياة التى اتبعت فى
الاتود وسائل مهينة.

ولكم كان يسيرا على ومدعاة لمرورى أن أذهب لأشاهد ابنى وهو يستحم! ولم أعد
هذه المرة بحاجة إلى من يذكرنى بالسيجارة، فقد حرصت بنفسى على تركها فى غرفة
الضيوف حيث كان يتطلب ذلك شعورى بالركة والحنان لزاء الطفل.

أما عودتى إلى المنضدة بما عليها من أوراق فقد أصبحت واضحة وضرورية. فأننا كنت
أعمل من أجل زوجتى وابنى والأحذب!

لقد اكتسب احتراق النقود بعد معرفتى بماضى الشخصية التى أؤدبها معنى مختلفا
تماما. وكان يكفى الآن أن أقول لنفسى «ماذا عساك أن تفعل لو أن هذا كله قد حدث
فى الواقع» حتى يهلع قلبى على الفور بسبب ضالكة حيلتى. فما أشد الهول الذى يعمته فى
نفسى ذلك الذى ينتظرنى فى المستقبل القريب وأخذ يحجم على صدرى! لقد كنت بحاجة
إلى أن أكشف النقاب عن المستقبل.

لهذا السبب أصبح السكون ضروريا لى، وهنا «التوقف التراجيدى عن الفعل» فى غاية
الفعالية. لقد كنت بحاجة إلى أن أركز طاقتى وقوتى كلها على عمل الخيال والفكر.

أما المشهد الذى يليه وأحاول فيه إنقاذ الأحذب الميت، فقد خرج طبيعيا من تلقاء
نفسه. وهذا أمر مفهوم فى ظل علاقتى الجديدة الرقيقة بالأحذب الذى أصبح شخصا
حميما بالنسبة لى.

وعندما أفصحت بمعاتاتى هذه لأركادى نيكولايفتش قال:

— إن لحظة الصدق الواحدة تبحث بصورة منطقية ومتراطة عن لحظات أخرى من
الصدق وتولدها. ففى البداية كنت تبحث عن لحظات صغيرة من الصدق فى عدك للنقود
ولقد فرحت عندما نجحت فى تذكر الكيفية التى تتم فيها فيزيولوجيا عملية عد النقود فى
الحياة الواقعية بكل ما تتميز به من تفصيل. وبعد أن شعرت بالصدق على الخشبة فى أثناء
عد النقود أردت الحصول على لحظات أخرى من الصدق الحياتى فى مشاهدك مع
الشخصيتين الأخرين: مع الزوجة والأحذب. فكنت بحاجة إلى أن تعرف لماذا يحوم
الأحذب حولك دائما. ولقد خلقت بمساعدة المنطق والترابط الحياتيين ابتداءات محتملة
أمكن الإيمان بها بسهولة.

ولقد جعلك هذا كله معا تعيش على الخشبة بصورة طبيعية وفق قوانين الطبيعة ذاتها.

وهكذا صرت أنظر إلى الأتود الذى كان قد أسس أقرب إلى إثارة للخلل فى النفس نظرة مختلفة، وراح يوقظ فى نفسى أصداء مشاعر حيّة. لا يمكن، بالطبع، عدم الاعتراف بطريقة توريسوف العملية الرائعة، ولكن، بدا لى أن نجاح هذه الطريقة يعتمد على كلمة «لوه» السحرية وعلى الظروف المقترحة، فقد جرى التحول فى داخلى بتأثيرهما، وليس بتأثير الافعال الفيزيولوجية أو المتخيلة أبداً. أفليس من الأسهل لنا أن نبدأ بهما مباشرة؟ لماذا نضيع وقتنا فى الأفعال الفيزيولوجية؟

وأطلعت أركادى نيكولايفتش على رأى هذا فوافق قائلاً:

- إنه لكذلك بالطبع! لقد اقترحت عليك البدء من ذلك... منذ مدة طويلة، منذ شهرين عدة عندما كنت تقوم بأداء الأتود للمرة الاولى.

قللت متذكراً:

- كنت عندئذ أجد صعوبة فى تحريك خيالى، لقد كان ثاقماً.

- نعم، ولقد استيقظ الآن، وأصبح من السهل عليك ابتكار الابتداعات ومعاتاتها داخليا والاحساس بصدقها والايمان بهذا الصدق. ما السبب فى هذا التغيير؟ لقد كنت فيما مضى تلقى بيلور الخيال فوق أرض صخرية فتموت. كنت تحس بالصدق ولم تكن تؤمن بما تفعل، لأن التكلف الخارجى والتوتر الفيزيولوجى لا يشكلان تربة صالحة لنشوء الصدق والمعانة. أما الآن فقد أصبحت تلك حياة نابضة بالصدق، صحيحة من الناحيتين الروحية والفيزيولوجية، ولقد آمنت أنت بهذا الصدق ليس بعقلك وحسب، بل باحساس صادر عن طبيعتك العضوية الفيزيولوجية. فليس غريباً، بعد ذلك أن يضرب ابتداء الخيال جذوره فى هذه الظروف وأن يعطى ثماره. فما تتخيله الآن لا تدره فى الريح كما كنت تفعل سابقاً، ولا يتم فى الفراغ أو «بصفة عامة»، بل يجرى على نحو مبرر، ويكتسب معنى واقعياً لا تجريدياً. أنه يعمل على تبرير الفعل الخارجى من الداخل. ويوقظ صدق أفعالنا الفيزيولوجية وإيماننا بهذا الصدق حيائنا السيكلوجية.

على أن الأهم من هذا كله هو أنك لم تكن اليوم على خشبة المسرح فى شقة مالىتيكوفاً فأنت لم تؤدِ وبل تواجدت واقعياً. لقد عشت فى أسرتك المتخيلة حياة حقيقية. إننا نطلق على هذه الحالة من التواجد على الخشبة تعبير «أنا موجود». والسر فى تواجذك هذا هو أن منطق الافعال الفيزيولوجية ومنطق المشاعر، وترابط هذه الأفعال

والمشاعر قد أنفضى بك إلى الصديق، واستدعى هذا الصديق الإيمان، ولقد خلق ذلك كله
معا حالة «أنا موجود». ولكن ماذا تعنى حالة «أنا موجود» تحديداً؟

إنها تعنى بأننا نتواجد ونعيش ونشعر ونفكر بطريقة مشابهة لما تفعله الشخصية.

وبتعبير آخر، تفضى بنا حالة «أنا موجود» إلى العاطفة والشعور والمعاناة حالة «أنا موجود»
هى الصديق المكثف الذى يكاد أن يكون مطلقاً على الخشبة.

ولقد تميز أداء اليوم أيضاً بأنه عرض علينا بشكل عياني خاصية جديدة من خصائص
الصديق. وتتخلص هذه الخاصية فى أن لحظات الصديق الصغيرة تستدعى لحظات صديق
أكبر، وهذه تستدعى لحظات صديق أخرى أكبر منها وهكذا.

فقد كان يكفى أن توجه أفعالك الفيزيولوجية الصغيرة بحيث تستشعر فيها بالصديق
الاصيل حتى بدا لك أن عد النقود بصورة صحيحة ليس كافياً، وظهرت لديك الرغبة
فى معرفة ذلك الشخص الذى تقوم بالفعل من أجله وهكذا.

وبالتالى فإن حالة «أنا موجود» هى نتاج الرغبة فى تعاضد الصديق والوصول به إلى
المطلق.

حيثما يوجد الصديق والإيمان وحالة التواجد تتحقق حتما المعاناة الانسانية (لا
التمثيلية). وبالتالي فإن هذه العناصر هى اقوى عناصر جذب «الشعور»

١٩ عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم فور دخوله الصف:

— أنتم تعرفون الآن ماهو الصديق وما هو الإيمان على الخشبة. بقى علينا أن نتحقق من
توافرها لدى كل منكم. لهذا سأخصص درس اليوم لاختبار مالى كل طالب من
إحساس بالصديق ومقدرة على الإيمان به.

وكان غوفوركوف أول من دعى إلى صعود الخشبة. وطلب منه أركادى نيكولايفتش أن
يقوم بأداء مشهد ما.

وبالطبع احتاج ممثلنا من مدرسة العرض إلى شريكته المعتادة فيليامينوفا. ولقد قاما.
حسب العادة — بأداء أحد المشاهد الثقافية عسيرة الهضم.

واليكم ما قاله أركادى نيكولايفتش لغوفوركوف بعد أن فرغ هو وزميله من أداء المشهد:

- إن ما قمتم به الآن كان صحيحا ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهى وجهة نظر التقنى الماهر الذى لا يهتم سوى بتقنية العرض المسرحى الخارجية.

يبد أنى لم أتعاطف معك لأن ما أبحث عنه فى الفن هو إبداع الطبيعة بذاتها، وبالأحرى الإبداع العضوى الطبيعى القادر على أن يبحث فى دور لا روح فيه حياة إنسانية أصيلة. إن صدقك المصطنع يعينك على عرض «الشخصيات والانفعالات» أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات والانفعالات ذاتها. إن الفارق بين فنك وفنى هو الفارق نفسه بين كلمة «يدو» و «كلمة» «يكون». فما أبتغيه أنا هو الصدق الأصيل. بينما تكفى أنت بالصدق المحتمل. أنا أتمسك بتحقيق الريمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليك لها جمهورك من المتفرجين. إنهم لا يشكون، وهم ينظرون إليك، فى أنك ستؤدى كل شئ وفق وسيلة أداء جرى الاتفاق عليها بشكل دائم. كما يتقون بمهارتك مثلما يتقون بأن مهارة لاعب الجمناز لن تدعه يفلت من العقلة. إن المتفرج فى فنك هو متفرج وحسب، أما فى فنى فهو شاهد وشريك عفوئى فى عملية الإبداع. إنه ينجذب إلى صميم الحياة التى تجرى على الخشبة ويؤمن بها.

وبدلا من أن يجيب غوفوركوف على ماقاله أركادى نيكولايفتش. راح يصرح بلهجة لا تخلو من السم بأن (بوشكين) يتمسك برأى آخر حول الصدق فى الفن يختلف تمام الاختلاف عن رأى تورسوف. ولقد ساق غوفوركوف للتأكيد على رأيه كلمات الشاعر التى يستشهدون بها دائما فى هذه الحالات.

وظلمات الحقائق الدنيا لهى أحب إلى من خدعة تسمو بنا...

يجيب تورسوف على ذلك قائلا:

- إنى أوافقك... وأوافق (بوشكين) أيضا. ويرهن على ذلك الكلمات التى سقتها والتى يتحدث فيها الشاعر عن الخدعة التى نؤمن بها. فالخدعة تسمو بنا بفضل هذا الإيمان تحديدا. ترى هل يبقى للخداع هذا التأثير الطيب الذى يسمو بنا لولا هذا الريمان؟ تصور أن يأتى إليك أحدهم فى الأول من نيسان، هذا الوقت الذى اعتاد فيه الناس أن

يخدعوا بعضهم بعضاً، فيؤكد لك أن الدولة قد قررت نصب تمثال لك لتكافئك على
خدماتك الفنية. فهل تراك تسمو من مثل هذه الخدعة؟
فأجاب غوفوركوف:

- أنا لست غيباً ولا أصدق مزحة سخيفة كهذه!
فاصطاده أركادى نيكولايفتش بكلماته القليلة:

- فإذاً، لكي تسمو من الضروري أن تؤمن بمزحة سخيفة. ويؤكد (بوشكين) رأياً
مشابهاً لهذا الرأي تقريباً حينما يقول في شعره:

وأدرف الدموع غزواً من ابتغاع

لا يمكنك خرف الدموع غزواً من شيء لا تؤمن به. فليحبها الخداع والابتغاع مادامنا
نؤمن بهما لأنهما، عند ذلك، يسموان بالفنانيين والمتفرجين على السواء! إن خداعاً من
هذا النوع إنما يتحول إلى صدق بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون به. ويؤكد هذا تأكيداً قوياً
على أنه يجب أن يتحول كل شيء إلى صدق أصيل في حياة الفنان المتخيلة. بيد أنني لا
أرى هذا في أدائك.

ثم أخذ أركادى نيكولايفتش - في النصف الثاني من الحصة - يصحح مقام بأدائه
غوفوركوف وغيلبايتوفا. ولقد تحقق تورسوف من أدائهما وفق الأفعال الفيزيولوجية
الصغيرة، وحقق فيها الصدق والإيمان تماماً مثلما فعل متى في أود «احراق النقود».

ولكن... حدث شيء لا يهد من ذكره لأنه استدعى تنقيفاً قوياً من تورسوف لا يعد له شيء
في جزييل لإرشادته. ولقد حدث الأمر على الصورة التالية:

قطع غوفوركوف الدرس فجأة وتوقف عن الأداء ووقف صامتاً وقد احتقن وجهه من
الغضب والعصبية، وأخذت شفتاه ترتجفان ويده ترتجفان. ثم شرع يقول بمد أن ظل بعض
الوقت يصارع اضطرابه.

- لا أستطيع أن أسكت! يجب أن أفصح عن رأيي، فلنا إما أنني لا أفهم شيئاً، وعندئذ
يجب أن أترك المسرح، أو أن ما يطموتنا لهما هنا، وأرجو المعلومة على ذلك، هو سم يمس
لنا ولا يهد من الاحتجاج ضده.

لقد مضى من السنة نصفها ومازلنا نرغم على تحريك كراسينا من مكان لآخر، ونفلق
الأبواب، ونشمل المواقد، ولسوف يطلب منا في القريب العاجل أن نتكش في أثوانا مراعاة

للواقعية بصديقها الفيزيولوجي الصغير والكبير. ولكن تحريك الكرسي على الخشبة لا يخلق فنا بعد. ليس من الصدق في شيء أن تعرض على المسرح مختلف البشاعات من المذهب الطبيعي. ليلهب إلى الشيطان هذا الصدق الذي يصيب للمرء بالفتيان!

ثم ما تكون هذه الافعال الفيزيولوجية؟ أرجو المظرة، فللمسرح ليس سيركا. إن الفعل الفيزيولوجي، سواء تجسد هذا الفعل في التقاط عقلة أو في القفز على ظهر حصان، هو فعل مهم للغاية في السيرك وتوقف عليه حياة البهلوان.

ولكن كبار الكتاب العالميين لا يكتبون روايتهم ليقوم أبطالهم بالتمارين على أفعال فيزيولوجية. بينما نحن نرغم على القيام بهذه التمارين. إننا نختق.

لا تجمعولنا نحن رؤوسنا إلى الأرض! لا تشلوا أجنحتنا! دهونا نطق عاليا ونقترب بالخلود والعالمية، بما يوجد فوق الأرض ويخلق في أجواء الفضاء! إن الفن حر، وهو لهذا يحتاج إلى فضاء رحب لا إلى حقائق صغيرة. فله يحتاج إلى مدى واسع لتطبيقه المرمض، لا أن يزحف كالحشرات الصغيرة على الأرض! نحن نطمح إلى الشيء الجميل الذي يرفع من قدر الإنسان، فلا تسلوا علينا أقطار السموات!

وقلت في نفسي: «إن تورسوف محق في عدم سماحة لغوفوركوف بالتخليق فوق السحاب فهو لا ينجح في هذا أبدا. ما أغرب ذلك! غوفوركوف زعيم مدرسة العرض في صفتنا لا غيره يريد أن يخلق في أجواز الفضاء!؟ يريد أن يصنع فنا بدلا من القيام بتمارين!؟

وبعد أن فرغ غوفوركوف من كلامه قال له أركادى نيكولايفتش:

- يدهشني استحجابك أنت بالذات. فلقد كنت أعدك - حتى الآن - ممثلا من النوع الذي يمتاز بالتقنية الخارجية. ولقد أظهرت نفسك في هذا المجال بنجاح. ولكن ها نحن نجد فجأة أن طموحك الحقيقي يتجه نحو أجواز الفضاء، وأنتك تريد الاقتران بالخلود والعالمية، وبالأحرى بملك الشيء الذي لم تظهر فيه تفوقك أبدا.

فأنت لن تخلق بطموحاتك الفنية في نهاية المطاف الا إلى أحد اثنين: إما إلينا، أي إلى الصلاة فنعرض لها نفسك وتقدم ملائمتها لها بأسلوب العرض، أو إلى الناحية المقابلة من الأضواء الأمامية، أي إلى الخشبة، وبالأحرى إلى الفنانين والفن الذي تخدمه، و«حياة النفس الانسانية» في الدور الذي تعانيه؟ وبهم من كلامك أنك تطمح إلى هذا الأخير.

أنى أرحب بذلك! وأعيب بك أن تظهر لنا جوهرك الروحي فتتخلص من طريقة أدائك المحببة مع كل ما يصاحبها من أسلوب رفيع لا يحتاج إليه سوى من أفسد ذوقه من المفرجين.

لا أجنحة للشرطية للمسرحية والكلب. فجنسنا لم يهب القدرة على الطيران. إنه قادر - في أحسن الحالات - على القفز إلى ارتفاع حوالي متر واحد عن الأرض أو أن يقف على الأصابع ويتناول إلى أعلى.

إن القادر على الطيران هو الخيال والشعور والفكرة، فهي وحدها قد وهبت أجنحة غير مرئية وظلت بلا مادة أو جسد. ولهذا في استطاعتنا أن نتحدث عنها عندما نعلم «بما فوق الأرض» حيث تكمن فيها ذاكرتنا الحية و «حياة نفسا الإنسانية» فالتأثير وحظنا.

ذلك هو الشيء القادر على التنفيذ ليس «إلى الفضاء» وحسب، بل إلى أبعد من ذلك، إلى تلك العوالم التي لما تخلقها الطبيعة بعد، وتحيا في (فانتازيا) الفنان المبدع اللامحدودة. بيد أن الشعور والفكرة والخيال هي التي لا تخلق عنك إلى أبعد من الصالة التي تستبدك. ولهذا عليها هي أن تصرخ في وجههم بالكلمات التي قلتها منذ قليل: «لا تجعلونا نحني رؤوسنا إلى الأرض! لا تشدوا أجنحتنا! دعونا نخلق عالما ونفترس بالخلود والعالية! إن مانحتاج إليه هو الأشياء السامية، لا القوالب التمثيلية البالية!

كان أركاى نيكولا يفتش بقلده بغضب ابتلال حماسة غوفوركوف التمثيلية وأسلوبه الخطائى ثم أوقف يقول:

- وإذا كانت عاصفة الإلهام لا تتلقف جناحك ولا تحملك كالاعصار، فأنت أحوج من غيرك إلى خط الأعمال الفيزيولوجية ليكون لك بمثابة الجرى قبل الوثب.

ولكنك تخاف من هذا الخط بما يحمله من صديق وإيمان، وتعتقد أن ما يهين الفنان هو أن يقوم بتمارين لا بد منها للفنانين. لماذا تطلب لنفسك استثناء عن القاعدة؟ فراقصة البالية تعصب جسدها عرقا وتلهث كل يوم صباحا وهي تقوم بتمارينها الإلزامية قبل أن تخلق «على رؤوس أصابعها» أمام الجمهور في المساء. ونحن على المنفى أن نهمج بصوته كل صباح، وأن يمد التغمات، ويطور حجابيه الحاجز، ويبحث عن مرانين في رأسه وأنفه كيما يسكب روحه مساء في القناء. إن الفنانين في مختلف أنواع الفنون لا يستحقون بجهازهم الجسماني وتمارينهم الفيزيولوجية التي تتطلبها تقنياتهم.

فلماذا تريد أن تستشئ نفسك من ذلك؟ لماذا تحاول أن تفصل بين طبيعتنا الجسمانية والروحية في الوقت الذي نسعى نحن إلى توطيد العلاقة المباشرة بينهما لكي تؤثر على أحدهما عبر الأخرى؟ لا بل إنك تحاول أن تتخطى تماما «بالكلام طبعاً» عن نصف طبيعتك الفيزيولوجية. بيد أن الطبيعة قد سخرت منك لأنها لم تعطك ما تفخر به. أي الشعور السامي والمعاناة، ولهمت لك بدلا منهما تقنية تبرز من خلالها أسلوب العرض لديك، ومهارتك الجسمانية.

أنت تفتنى أكثر من غيرك بوسائل الصنعة الخارجية، والحماسة الخطابية التمثيلية، ومختلف القوالب الجامدة للمثورة.

فمن منا أذن أقرب إلى الأشياء السامية. أنت الذي تقف على رؤوس أصابعك وتخلق (بالكلمات) في السموات بينما تقع في سلطة الصالة، أم أنا الذي أحتاج إلى التقنية الفنية وأفعالها الفيزيولوجية للتعبير، بمساعدة الايمان والصدق، عن المعاناة الإنسانية المعقدة؟ قرر بنفسك: من منا يقف أكثر على الأرض؟ ولزم غوفوركوف الصمت وبعد فاصل قصير هدف تورسوف قائلا:

- ما أغرب هذا! إن أولئك الذين يمتقنون غيرهم في الحديث عن الأشياء السامية أولئك أقل الناس تمتعا بالآثار التي تخولهم الحديث عنها، المحرومون من الأجحة الخفية التي تسمح لصاحبها في التحليق. هؤلاء يتحدثون عن الفن والإبداع بحماسة زرققة وبصورة مبهمة ومعقدة. أما الفنانون الحقيقيون، فعلى العكس من ذلك، انهم يتحدثون عن فنههم ببساطة ووضوح.

فهل أنت من أولئك الأوائل؟

فكر في هذا الامر. وفي استطاعتك أيضا أن تكون فنانا رائعا ورجل فن نافع في الادوار التي تسمح لك طبيعتك بالذات بأدائها.

وجاء دور فيليامينوفا بعد غوفوركوف. ولقد أدهشني أن تؤدي جميع التمارين البسيطة على نحو لا بأس به، وأن تبررها بطريقتها الخاصة.

ولقد أثنى أركادى نيكولايفتش عليها، ثم اقترح عليها أن تتناول من على المنضدة رمحا مصنوعا من الورق المجف، وأن تلمن نفسها به.

وما كادت فيليامينوفا تشم رائحة اللأسة حتى رأيناها تفرغ كل مافي جعبتها من وسائل أداء مبتذل و «تمزق الأشواق لربا إرباه» على نحو عجوج للغاية. وما ان اقتضت من فزوة

مشهدا حتى اطلقت، فجأة، قدرا من الصراخ والهستيريا لم تملك حياله سوى الضحك فقال تورسوف:

- عندى عمة تزوجت من أحد النبلاء وبرهنت على أنها «سيدة مجتمع» ممتازة. فقد كانت تطبق «سياستها» الرأبقة الرضيعة بمهارة من يحافظ على توازنه وهو يسير فوق شفرات حادة، وكانت تخرج متصهرة في جميع المواقف وآمن الجميع بها. ولكن، هاهى ذى نحاول، ذات مرة، أن نتال خطوة لدى أقارب مرحوم رفيع المقام كانوا يقيمون قدسه فى كنيسة مكتظة بالناس. فافتحنت من التهاوت واتخذت وضعية أورالية، لم نظرت إلى وجه الميت، وبعد فاصل صمت مؤثر رفعت صوتها لتلقى على أسماع الجميع عطية حماسية. فقالت: «لوداع، يا صديقى! شكرا لك على كل شىء!» بيد أن إحساسها بالصدق غائبا ففترت عزيمتها ولم يؤمن أحد بمصايها. ولقد حدث معك الآن الشىء نفسه تقريبا. فأنت قد نسجت لدورك رسما موشى، وأمنت أننا بصدق ما نفعلين. ولكن عزيمتك فرت فى الأجزاء الدرامية القوية. الظاهر أن إحساسك بالصدق أحادى الجانب، فهو إحساس مرهف فى الكوميديا ومتصدع فى الدراما. وبتصين عليك، مثلك فى ذلك مثل غوفوركوف، أن تشرى على مكثك الحقيقى فى المسرح. فمن المسائل المهمة فى فننا أن يهتدى كل ممثل فى الوقت المناسب إلى لون الأدوار الذى يناسبه.

١٩ عام (..)

تابع أركادى نيكولايفتش اختبارنا من ناحية احساسنا بالصدق وقدرتنا على الايمان به، وكان نيوتسوف اليوم أول المدعوين إلى هذا الاختبار. ولقد أدى أدور «احراق النقود» بالاشتراك معنا - مالموليكوفنا وأنا.

وأؤكد بأن نيوتسوف قد عانى النصف الأول من الادور بصورة فائقة، ولم يسبق له أن جاد فى الأداء كما أجاد اليوم. فقد أنهشنى هذه المرة احساسه بالحدود والمقادير، وأقننى مرة أخرى بتوافر موهبة حقيقية لديه.

ولقد أثنى عليه أركادى نيكولايفتش ولكنه أردف يقول:

- لماذا بالغت فى تصوير «صدق» ما كنت لأرغب فى مشاهدته على الخشبة أبدا فى أثناء مشهد الموت فأنت كنت تقلص عضلات بطنك، وصببك الغشيان، وتتجشأ، وتختلع عضلات وجهك بتعابير مخيفة، وتتشنج جسدك كله...

لقد استسلمت في هذا الجزء لسلطة للذهب الطبيعي من أجل للذهب الطبيعي نفسه. فكنيت بحاجة إلى صدق الموت من أجل صدق الموت نفسه. لقد أثار اهتمامك ذكرياتك البصرية الخارجية الفيزيولوجية عن موت الجسم، ولم تعش بذكرياتك عن «حياة النفس الانسانية» في لحظاتها الأخيرة.

هذا خطأ.

لقد استخدم (هاوتيمان) أسلوب للذهب الطبيعي في مسرحيته «هافيل» ولكنه فعل ذلك من أجل تقليل جوهر المسرحية الأساسي وإبرازه على نحو أقوى.

في استطاعتنا قبول مثل هذه الوسيلة. ولكن، لماذا نختار من الحياة الواقعية، دونما ضرورة، ما نبغى رمية في سلة المهملات؟ إن هذه المهمة وهذا الصدق كلاهما معاديان للفن، وسيكون الانطباع الناجم عنهما كذلك أيضا. فالأشياء الكريهة لا تخلق شيئا جميلا، كما لا يلد الغراب خمامة، ولا يبيت القراص إزهارا.

وعلى هذا، فليس كل صدق نعرفه في الحياة يلقى بالمرح.

فالصدق المسرحي يجب أن يكون صدقا أصيلا من غير صبغة، وفي الوقت نفسه، صدقا عاليا من التفاصيل الحياتية الزائدة. يجب أن يكون صدقا حقيقيا من الناحية الواقعية، وفي الوقت نفسه، صدقا مشوبا بمسحة شاعرية تضفيها عليه الفكرة المستعدة الخلافة.

ليكون الصدق واقعا على الخشبة، ولكنه يجب أن يكون صدقا فنيا يسمو بنا.

وسأل غوغوركوف بلهجة لا تخلو من اللوذية:

- وأين يكمن هذا الصدق الفني؟

- أنا أعرف ما ترمي إليه: أنت تهذب الحديث عن موضوعات الفن الرفيعة. وفي استطاعتني القول، مثلا، إن الفارق بين الصدق الفني والصدق اللافني هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية. فالأخيرة تصور كل شيء، أما الأولى فلا تصور سوى الشيء الجوهرى. ولا بد من موهبة الفنان للتعبير عن الشيء للجوهرى من خلال اللوحة. وفي استطاعتنا أن نلاحظ بصدد أداء فيوتنسوف في أود «احتراق النقود» إن المهمل بالنسبة للمتفرجين هو أن الأحذب كان يموت، لا أنه قد صاحب هذا الموت ظواهر فيزيولوجية

معينة، ان إبراز هذه الظواهر هو من سمات الصورة القوتوغرافية الضارة باللوحة الفنية. يمكننا أن نبرز سمة أو سمتين جوهريتين تميزان عملية الموت، لا أن تصور جميع الصفات من هذا النوع باختصار، ان مايجرى هو إيجاد الشيء الجوهرى - موت انسان قريبا - إلى المستوى الثانى، بينما تبرز بوضوح صفات تصيب المتفرج بالفنان فى الوقت الذى كان عليه أن يبكى.

أنت ترى بأنى أعرف مايقال فى هذه الأحوال. بيد أنى ألزم الصمت!! والسبب فى ذلك هو أن شرحى يخلق لدى بعض الناس ممن لا يتصفون بالحزم نوعا من التهذؤة. فهم، بعد شرح مقتضب، يحضرون أنفسهم على معرفة كاملة بما هو فى مجال الابتاع. اننى أؤكد بأن هذا النوع من الادراك هو إدراك مضر، لأنه لا يعطينا شيئا، وبمثل سمة حب الاستطلاع الضرورية للفنان.

وعلى العكس من ذلك، فان إجابتي لك بالنفى القاطع ستثير لديك حب الاستطلاع هذا وتندفعك إلى التيقظ والامعان، وتجعلك تبحث بنفسك عن اجابة للمسألة التى لما تجد حلها بعد.

لهذا السبب أصالحكم القول بأنى لن أتولى مهمة إيجاد صيغة كلامية لتعرف الشيء الفنى. فأنا رجل بممارسة عملية، وفى استطاعتى أن أساعدكم بوساطة الفعل، لا الكلمات، على معرفة الصديق الفنى. أى على الاحساس به. ولكنكم ستضطرون من أجل ذلك إلى التحلى بقدر عظيم من الصبر، فأنا لا أستطيع القيام بهذه المهمة إلا من خلال دورة دراسية كاملة، أو بمباراة أدق، سيتضح لكم ذلك من تلقاء نفسه عندما تفرغون من دراسة المنهج كله، وبعد أن تتابعوا طرق نشوء الصديق الانسانى الحيايى البسيط فى أنفسكم، وعملية تشذيب هذا الصديق من الشوائب، وتحوله إلى صديق فنى، ولا يحدث هذا على الفور، بل طوال عملية تكوّن الدور وتموّه. إننا إذ تمثل جوهر الدور، ونضفى عليه شكلا مسرحيا ونصيرا جميلا مناسباً، ونخلصه من الشوائب نكون قد جعلنا الدور، بمساعدة عقلنا الباطن وخاصيتنا الفنية وما حبتنا به الطبيعة من موهبة وبديهة وذوق، دورا شاعريا، جميلا، منسجما، متسما بالبساطة والوضوح، وقمينا بأن يرفع من قدر مشاهديه، وأن يظهر نفوسهم. وهذه السمات جميعا تساعد الخلق المسرحى على أن يكون علقا فنيا، لا مجرد خلق صادق مقدم بالصديق.

لا يسعنا أن نحدد أحاسيسنا لهذه المهمة هذه بالشرح الجميل والفنى فى صيغة جافة، فهذه الأحاسيس تتطلب شعورا، وممارسة، وخبرة، وفضولا خاصا، ومضى وقت من الزمن.

وقامت مالوليتكوفا بعد فيوتنسوف بأداء أتود «اللقيط» وتلخص هذا الأتود بأن مالوليتكوفا تعود إلى بيتها وتجهد طفلاً تركه أحدهم على عتبة دارها. ويموت هذا الطفل اللقيط الذي أنهكه الجوع والاهمال بعد قليل على ذراعها. لقد انتابها في البداية فرح نادر في صدقه لمثورها على اللقيط، ثم تقمطه وتقبله وتلمى ناظرها بتأمل ملاسع وجهه. ولقد نسيت أنها أزاء قطعة من خشب ملفوفة بغطاء مائلة.

ولكن الطفل الصغير كفّ فجأة عن الاستجابة لمدايعاتها. فأخذت مالوليتكوفا تتمعن في وجهه طويلاً، محاولة أن تفهم سبب هذا السكون المفاجيء علي نحو أفضل. ولقد كانت تعابير وجهها تتبدل في أثناء ذلك، فكثرت مالوليتكوفا تصبح أكثر تركيزاً كلما ازداد انعكاس تعابير الدهشة والرعب علي وجهها. ثم وضعت المولود على الأريكة بحذر وأخذت تتراجع مبتعدة عنه، وما أن أصبحت على مسافة معينة منه حتى جمعدت في حيرة مفعجة. ولقد كان ما فعلته مفعماً بالصدق والإيمان والعفوية والشباب والجازبية والأنوثة والذوق والطابع الدراسي الأصيل. فما أجمل أن تضع على التضاد موت المولود الجديد مع تعطشها هي الفتاة اليافعة إلي الحياة! وكم أبعدت من إحسلس مرهف في لقاءها الأول بالموت، هي الكائن القتي الملىء بالحياة، الذي ينظر للمرة الأولى إلى المكان الذي لم يعد للحياة فيه وجوداً:

وعندما توارت مالوليتكوفا خلف الكواليس خفف تورتسوف مستثاراً:

— هنا هو الصدق الفني! أنك تؤمن فيه بكل شيء لأنه قد جرت معاشته، واستمد حياته من الحياة الاصيلة فلها طبعاً لم يؤخذ كل شيء دون تمييز، بل جرى اختبار القدر المطلوب دون زيادة أو نقصان. في استطاعة مالوليتكوفا أن تلاحظ الشيء الجميل وأن تراه وهي تتمتع بالقدرة على الإحسلس بالحدود والمقادير.

وأستفهم بعض الحساد قائلين:

— ومن أين هذا الكمال لطالبة مبتدئة تعوزها التجربة؟

— من موهبتها الطبيعية، وإحساسها القوي بالصدق بصورة رئيسية. فما هو مرهف وصادق لابد وأن يكون فناً رفيعاً. وليس ثمة أجمل من الصدق الطبيعي الذي لم تنله يد التشويه والتزييق!

وفى نهاية الدرس قال لنا أركادى نيكولايفتش:

- الظاهر أنى قلت لكم كل ما يمكن قوله عن الإحساس بالصدق، وعن الكذب والايمان على الخشبة. وسيعين الوقت الذى ستفكرون فيه بكيفية تطوير هذه الموهبة الطبيعية المهمة وضبطها. ويلوح لى أن الفرص والذرائع للقيام بهذا العمل كثيرة، فالإحساس بالصدق والإيمان يلازمنا فى كل خطوة، وفى كل مرحلة من مراحل الابداع، سواء خلال عملنا فى المنزل، أو على الخشبة، أو فى أثناء العرض. يجب أن ينفذ الإحساس بالصدق إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه للتفرج فلا يجرى شئ دون مصادقة هذا الإحساس عليه.

يجب أن يلتحق كل تمرين مهما صغر، وسواء ارتبط بخط الفعل الداخلى والخارجى، بوساطة إحساننا بالصدق وأن يصادق هذا الاحساس عليه.

ويتضح مما قيل أننا لتطويره نحتاج إلى كل لحظة من لحظات عملنا سواء فى المدرسة، أو على الخشبة، أو فى البيت.

والمهم هو أن يتجه كل ماغضله فى هذا الصدد إلى منفعتنا وليس إلى ضررنا، وأن يساعد فى تطوير الإحساس بالصدق نفسه، لا إلى توليد الكذب والزيف والتكلف.

وهذه المهمة شاقة لأن الكذب والزيف أسهل بكثير من القول والفعل على الخشبة بصورة صادقة.

ونحتاج ذلك إلى أن يثقل المعلمون مزيداً من الانتباه والمراقبة المستمرة، كيما ينمو الإحساس بالصدق، ويتوطد فى الطالب بصورة صحيحة.

لهذا تجنبوا محاولة القيام بما هو فوق طاقتكم، أو ما يتعارض مع طبيعتكم، وناقض المنطق والعقل السليم. إذ يتجم عن ذلك كله تصدع وقسر وزيف وكذب. وكلما كثر السماح لمثل هذه الأمور بالحديث على الخشبة ضعف إحساسكم بالصدق الذى يتصدع بغير الصدق ويفسد.

تجنبوا عادة التزييف والكذب على الخشبة، ولا تدعوا بنورها الطالحة تضرب جلورها فيكم. يجب أن تقتلعوها دونما هواده، وإلا فإن نباتها سوف يتكاثف ويتطاوّل ويطنى على براعم الصدق الضرورية والشمينة فى داخلكم.

٩. الذاكرة الانفعالية

... .. عام (١٩)

ابتدأت الحصة بأن اقترح علينا توريسوف العودة إلى أتودى الجنون واشعال الموقد اللذين لم نقم بأدائهما منذ وقت طويل. ولقد لاقى هذا الاقتراح ترحيبا كبيرا من الطلاب لأنهم بدأوا يتوقنون للعمل في أثناء الأتودات، بالإضافة إلى أنه من هواجس السرور لديك أن تقوم بأداء ما أنت واثق منه وحظى بالنجاح.

ولقد قمنا بأداء المشهد بحموية متزايدة وليس في ذلك ما يدعو إلى العجب، فكل منا كان يعرف ماذا ينبغي له أن يفعل، وكيف يفعل، لا بل بلغت ثقتنا بأنفسنا حدا جعلتنا نبالغ في هذه الثقة. وكما فعلنا سابقا تقاضينا في أرجاء الغرفة عندما أصيب فيوتسوف بالذعر.

يبد أن ذعر فيوتسوف اليوم لم يكن مفاجئا لنا، ولقد كان لدى كل منا متسع من الوقت للتأهب وتحديد الجهة التي سيهرب إليها. وبفضل ذلك جاء التدفعا الشامل أدق وأكثر تقاضا. وبالتالي، أتودى بمراحل مما كان عليه سابقا. لابل اتنا صرخنا بعمل، حناجرنا.

أما أنا فقد وجدت نفسي، كما في المرات السابقة، تحت المنضدة، ولكني احتفظت هذه المرة (اليوم) صورة كبير لأنى لم أستر على منفضة السجائر. ويمكن قول الشيء نفسه بصدد الآخرين أيضا، وعلى سبيل المثال اصطدمت فيليامينوفا في المرة السابقة بديمكوفنا فسقطت من يدها وسادة بطريق المصادفة. ولم يحدث الاصطدام اليوم، ومع ذلك أسقطت الوسادة لتضطر إلى رفعها كما فعلت في المرة السابقة.

ولقد استولى علينا الحول عندما قال لنا كل من تورسوف ورحمانوف إن أداءنا سابقا كان يتسم بالعفوية والاعتماد والتضاروة والصدق، بينما ظهر اليوم مزيفا وخاليا من الصدق ومصطنعا. ولقد أسقط في هذا ازاء هذا النقد الذى لم تكن تتوقعه.

وقال الطلاب:

- بيد أننا كنا نشعر ونعاني!

فاجاب تورسوف:

- لا بد للمرء أن يشعر بشئ ما، أو يمانى شيئا ما، فى كل لحظة من لحظات حياته، والا كان فى عداد الموتى. فهؤلاء وحدهم الذين لا يشعرون بشئ. المسألة كلها تكمن فى مائة ما «تشعرون» به وتجرى «معاناته» الآن فى لحظة الإبداع على الخشبة.

فلنحاول أن نحلل ماقتسم به اليوم لدى إعادة الأتود ومقارنة ذلك بأدائكم له فى الماضى.

عما لا ريب فيه أنه تم الحفاظ على جميع التشكيلات الحركية، والانتقالات، والأفعال الخارجية وترابطها، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين المجموعات بدقة مذهلة. ويكفى للافتناع بذلك أن تنظروا إلى هذا الأثاث المتكس الذى تریستم به الیاب. إذ يمكن الاعتقاد بأنكم التقلتم صورة فوتوغرافية للمشهد، أو ترسم مسطحا لتوزيع الأشياء فيه، لم أقتسم المترس من جديد وفق هذا المخطط.

وعلى هذا، فقد أعدتم أداء الناحية الخارجية الوقائعية من الأتود بصورة دقيقة جديدة بالإحجاب وتشهد على تمتعكم بمقبرة قوية على تذكر التشكيلات الحركية والمجموعات والأفعال الفيزيولوجية والحركة والانتقالات الخ هكذا جرت الأمور من ناحيتها الخارجية، ولكن هل تحتل كیفیة وقوفكم وتجمعكم أهمية كبيرة بالترى؟ فأننا بوصفى متفرجا أجد متعة أكبر عندما أعرض بماذا تشعرون وكيف یجرى فعلكم فى داخل أنفسكم. إذ أن معاناتنا الخاصة التى نستمدنها من الواقع وننقلها إلى أدوارنا هى التى تضى الحياة على هذه الأدوار. وأنتم لم تقدموا لى هذه المشاعر على وجه التحديد.

أما الأفعال الخارجية والتشكيلات الحركية والمجموعات فتبقى شكلية وجافة وغير ضرورية لنا على الخشبة إذا لم يتم تبرورها من الداخل. وهنا، تحديدا، يكمن الاختلاف بين أداء الأتود فى الماضى وأدائكم له اليوم.

فنعلمنا سقت إليكم، في المرة الأولى، افتراض جون زافر غير متطور، تنصرفتكم جميعا، وبلا استثناء إلى تركيز الانتباه وإيمان التفكير في مسألة إنقاذ أنفسكم. ولقد قدرتم جميعا الظروف الناشئة، وبعد ذلك فقد شرعتم في تنفيذ الفعل، وكانت تلك معالجة سليمة من الناحية والأخرى كانت معالجة حقيقية وجميدا حقيقيا لهذه المعاناة.

أما اليوم فقد حدث العكس، إذ بلغت بحكم القرحة بالعودة إلى أداء مشهدكم المفضل حثا جعلكم تقبلون على نسخ الأفعال الخارجية للمروقة لكم من المرة السابقة، مباشرة وبلا تردد ودون إجراء أى تقويم للظروف المقترحة. هذا خطأ، فأنتم كان يخم عليكم، في المرة الأولى، صمت مطبق كصمت القبور، أما اليوم فقد اشتعل فيكم المرح والحماسة وهرعتم جميعا تعدون لكل شئ علقه: فليامينونا بعد الوسائد، وفيوتسوف تعد خطاء المصباح، ونازافانوف تعد (البروم) الصور بدلا من متفظة السجل.

وقلت مبيتا السبب:

- لقد نسي الرجل المسؤول عن قطع الأكسولر إحضارها.

فقال أركادى نيكولايفتش سائرا:

- وهل كنت قد أعددتها سلفا في المرة الأولى؟ هل كنت تعرف أن فيوتسوف سيصرخ ويلقى الذعر في أنفسكم؟ غريب! كيف أمكنك اليوم التنبؤ بحاجتك إلى (البروم) صور؟! الظاهر أنه كان يجب أن تقع يدك عليه مصادفة، بيد أن هذه المصادفة وغيرها من المصادفات لم تتكرر اليوم للأسف! لم هناك تفصيل أعبر: في المرة الأولى كانت أبصاركم شاخصة طوال الوقت ودون انقطاع بالباب الذى كنا نفترض أن الجنون يقف وراءه. أما اليوم فكان الذى يهزلكم ليس هو، بل نحن المتفرجين: إيفان بلاتونوفيتش وأنا. فقد كنتم تتوقون إلى معرفة ما سيخلفه أدلؤكم من أمر في نفوسنا. وبدلا من الاختباء خوفا من الجنون كنتم تستعرضون مهارتكم أمامنا. فلما كان فعلكم في المرة الأولى يصدر عن مشاعركم الناعلة، وحلمكم، وخبرتكم الحياتية، فأنتم اليوم قد سرتم في الدرب المعبد بطريقة عمياء تكاد تكون آلية. لقد قمتم بتكرار تدريجكم الأول الذى نجحتم فيه، ولم تحاولوا خلق حياة جديدة أصيلة في يومكم الحاضر أنتم لم تستعملوا مادتكم من ذكرياتكم الحياتية، بل من ذكرياتكم المسرحية التمثيلية كما أن ما تولد في المرة الأولى في أنفسكم وجلى في أفعالكم بصورة طبيعية تلقائية انتفخ اليوم وتضخم على نحو

مصطنع بغية التأثير على المشاهدين. وباختصار، أن ما حدث لكم حدث لشاب جاء ذات يوم يسأل فاسيلي فاسيليقيتش سامويلون عما إذا كان يمكنه أن يصبح ممثلاً.

فاقترح عليه الفنان الشهير قائلاً: «أخرج من هنا لم أدخل من جديد وقل ماقلت لي الآن».

وأعاد الشاب دخوله الأول بصورة خارجية، ولم يتمكن من استرجاع المماناة التي انحطت في نفسه من قبل. إنه لم يبرر أفعاله الخارجية ولم يبحث فيها الحياة من الداخل.

ولكن لا ينبغي أن يريكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب ولا إنصافكم اليوم في أداء الأنود لأن ذلك كله هو من طبيعة الأشياء. وسأشرح لكم السبب: تكمن المسألة في أنه ليس ناعرا ما تكون المفاجأة وجدة الموضوع الإبداعي من أقوى منبهات الإبداع. وقد كانت هذه المفاجأة متوافرة عند أفعالكم الأنود في المرة الأولى، فلقد استلركم افتراض فكرة تواجد رجل مجنون خلف الباب استشارة حقيقية. أما اليوم فقد انحفت للمفاجأة لأن كل شيء أسى معروفاً ومفهوماً وواضحاً بما في ذلك الشكل الخارجي الذي سيتخله أفعالكم. فهل يستحق الأمر، والحالة هذه، إلى تدبر الوضع والاضلاع بالتجربة الحياتية والمشايع المباشرة في الواقع الحقيقي مرة أخرى؟ ما الداعي إلى هذا العمل مادام قد تم خلق كل شيء ولاقى استحساناً منا؟ إن وجود شكل خارجي جاهر يفرى الممثل! ظلي بما يدعو إلى الدهشة أن تشعروا أنتم أيضاً الذين تقومون بأولى خطواتكم على الغشبة بوطأة هذا الاغراء. ولقد برهنتم. في أثناء ذلك، على توافر فاكرة قوية لديكم فيما يخص بتذكير الافعال الفيزيولوجية، بينما لم تظهر لديكم ذاكرة المشاعر.

وسألت مستوحداً:

ذاكرة المشاعر؟

- نعم، أو بالاحرى الذاكرة الانفعالية. فلقد كنا نطلق عليها سابقاً - حسب ريو - اسم «الذاكرة التأثرية»، بيد أن هذا المصطلح قد رفض في الوقت الحاضر ولم يستبدل بمصطلح جديد. لهذا اتفقنا حالياً أن نسمي ذاكرة المشاعر بالذاكرة الانفعالية.

وطلبنا أن يشرح لنا بصورة أفضل معنى هذا التعبير فقال:

- ستفهمون هذا المعنى من المثال الذي جاء به (ريو) نفسه.

قلف المدّ بالتين من الرحلة إلى صحرة في البحر. وبعد مجازتهما قصر كل منهما انطباعاته. أما أحدهما فقد تذكر كل فعل قام به: كيف ذهب وإلى أين ولماذا. وتذكر أين كان يهبط، وكيف كان يخطو، ولئن كان يقفز. أما الرجل الآخر فتأكد ذاكرته لأنى شيئا من هذه الأمور، ولم يتذكر سوى المشاعر التي اعتملت في دماغه حينئذ: فقد اجتاحتها الضربة في البداية، ثم أخذ يساوره شيء من التوجس والقلق ثم أخذ يتنازع الشك والأمل. إلى أن أصيب أخيرا بحالة من الهلع.

تلك هي المشاعر التي احتفظت بها ذاكرته الانفعالية.

ولو عادت إليكم، مثلما عادت إلى الرحلة الثاني، المشاعر التي عشتوها في المرة السابقة بمجرد التفكير بالود المجنون وبأنكم تعيشون بها، وتقومون بالأفعال بصورة جديدة، تكون فيها هذه الأفعال أيضا أصيلة ومثمرة وصادقة، لو حدث هنا كله بصورة تلقائية، لا إرادية، لقلت عندئذ أنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال من الطراز الأول.

ولكن هذه الظاهرة لا تتحقق - للأسف - إلا في القليل النادر. ولذلك سأخفض ما أطلبه منكم فأقول: لو أنكم شرعتم في أداء الأتود مهتمين بالتشكيلات الحركية الخارجية فقط، ثم ذكرتكم هذه التشكيلات بمشاعركم للعاشة فاستسلمتم لهنه الذكريات الانفعالية وتابعت أداء الأتود تحت إشرافها، لقلت، عندئذ، أنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية جيدة، وإن لم تكن استثنائية أو عارقة للعادة.

وأنا على استعداد لمزيد من التنازل فيما أطلبه منكم فأفترض أنكم شرعتم في أداء الأتود بصورة خارجية شكلية، وأن التشكيلات الحركية والأفعال الفيزيولوجية المعروفة لم تبحث الحياة في المشاعر المرتبطة بها، لا بل لم تظهر الحاجة أيضا إلى تقوم الظروف المقترحة الناشئة التي يجب أن يجرى فيها الفعل كما في المرة السابقة. عندئذ، وفي جميع هذه الحالات في استطاعتكم أن تلجأوا إلى التقنية السيكلوجية، أي إلى إدخال كلمة «لوه» وظروف مقترحة جديدة، ثم إعادة تقوم هذه الظروف تقريبا جديدا، وإيقاف الانتباه للناسم، ثم الخيال، والإحساس بالصدق، والایمان، والأفكار، ثم بحث الحياة عبر هذا كله في الشعور الخامد.

فإذا استطعتم تحقيق هذا كله كنت على استعداد للاعتراف بتوافر ذاكرة انفعالية لديكم.

يبد أنكم اليوم لم تتيحوا قدرتكم على اتباع لى من الإمكانيات التى أشرت إليها. فأنتم اليوم، مثل الرحالة الأول، أعدتم بنقطة غير عادية الأفضل الخارجية وحسب، دون أن تبحثوا فيها الهدف بمعائناتكم الداخلية. لقد أهدبتم اليوم اهتمامكم بالنتائج وحدها، وهذا ما يدفعنى إلى القول بأنكم لم تظهروا ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية.

وهفت يائسا:

- هذا يعنى أنها غير موجودة هنا.

وأجاب أركادى نيكولايفتش بهدوء:

- كلا. ليس هذا ما يجب أن تستخلصه من كلامى. ولكننا سنتحقق من ذلك فى الدرس القادم.

١٩ عام (..) ١٩

بدأت حصة اليوم باختبار ذاكرتى الانفعالية. قال لى أركادى نيكولايفتش:

- هل تذكر أنك حدثت فى ردة الممثلين عن الانطباع الكبير الذى خلفه فى نفسك

(موسكفين) عندما مر بيلدة فى أثناء قيامه بجولة مسرحية؟ فهل يعقل أنك مازلت تذكر

الآن ماقدمه من عروض بوضوح يجعلك مجرد التفكير بها تستعيد تلك الموجة العارمة

من النظرة التى اجتاحت قلبك منذ خمس أو ست سنوات؟

- ربما لا تكرر بذك القوة، ولكن هذه الذكريات مازلت تهزنى بقوة.

- وهل هى من القوة بحيث تجعل قلبك يخفق بشدة وأنت تفكر بذك الانطباع؟

- ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا.

- وما الذى نشعر به من الناحية الروحية أو الفيزيولوجية عندما تستيقظ ذاكرتك تلك

الطريقة المأساوية التى مات بها صديقك الذى حدثت عنه عندما فى الردة؟

- إى أعجب هذه الذكريات الثقيلة لأنها حتى الآن تترك فى نفسى أثرا مقبضا.

- إن هذه الذاكرة التى تساعدك على تكرار جميع المشاعر المعروفة التى عشتها واهتملت

فى داخلك لدى مشاهدتك عروض (موسكفين) أو عند وفاة صديقك هى الذاكرة

الانفعالية. وكما تبين فى ذاكرتك البصرية أمام بصرك الداخلى صورة شىء ما أو

شخص ما أو منظر طبيعى عفا عليه النسيان، كذلك تتعش فى ذاكرتك الانفعالية

المشاعر التي خالجتك من قبل - فهي تبدو أنها قد عفا عليها النسيان، ولكن تكفى إشارة ما أو فكرة أو صورة معروفة حتى تستولى عليك للمعاناة من جديد بصورة مفاجئة.

وقد تعود تلك المعاناة أحياناً قوية كما كانت في الماضي، وقد تعود أضعف مما كانت عليه، أو أقوى في أحيان أخرى. كما قد تنبت معاناة شبيهة بتلك التي كانت سابقاً، أو تعود في شكل يختلف بعض الشيء.

وما دام وجهك يشحب وتضجر وجعك عندما تذكر ما عانيت، وما دمت تخشى أن تفكر بمصائب ألم بك منذ مدة طويلة، فهذا يعني أنك تتمتع بمقدرة على تذكر المشاعر، أي أنك تضطلع بذاكرة الفعالية. ولكن ليست من التطور ما يجعلها قادرة على التمثال بصفة مستقلة ضد المصائب التي تخلقها ظروف الإبداع العلاتي.

وتوجه نورسوف نحو شوستوف قائلًا:

- والآن، قل لي، هل تحب رائحة سوسن الوادي؟

فأجيب بأنها:

- أجه.

- وطعم الخردل؟

- لا أجه وحده. ولكني أجه مع لحم البقر.

- وهل تحب أن تمسح بيدك على شرقة كثيف، أو تلمس لبلاب شجرها جيدًا.

- نعم.

- وهل تذكر هذه الأحاسيس جيدًا؟

- أذكر.

- وهل تحب الموسيقى؟

- أجهها.

- وهل لديك ألحان مفضلة؟

- طبعاً.

- اذكر بعضها على سبيل المثال.

- كثير من رومانسيات تشايكوفسكي وكريغ وموسورغسكي.

- وهل تذكرها؟

- نعم. لدى حاسة سمع لا بأس بها.

وأضاف تورسوف قائلا:

- حاسة سمع وذاكرة سمعية! ويدولى أنك تحب الرسم أيضا؟

- كثيرا.

- وهل لديك لوحات مفضلة؟

- نعم.

- وهل تذكرها أيضا؟

- أتذكرها جيدا.

- وهل تحب الطبيعة؟

- ومن لا يحبها؟

- وهل تذكر جيدا المظاهر الخارجية: ترتيب الغرف وشكل الأدوات؟

- أتذكر.

- وهل تذكر الوجوه أيضا؟

- نعم. وأغص منها تلك التي ترك في نفسي انطباعا.

- وجه من تذكر على سبيل المثال؟

- وجه كانشالوف. لقد رأيت عن قرب وترك في نفسي أثرا كبيرا.

- وهذا يعني أنك تتمتع بذاكرة بصرية أيضا.

هذا كله هو أحاسيس مكررة أيضا، ولكن ذاكرة الحواس الخمس هي التي تستدعي هذه الأحاسيس فهي لا تتبع للمادة التي توحى بها الذاكرة الانفعالية وتتميز عنها.

ومع ذلك سأذكركم أحيانا عن الحواس الخمس بصورة متوازنة مع الذاكرة الانفعالية، وهذا يجنبنا بعض الصعوبات.

هل هي ضرورية مقدرتنا على تذكر ما تقدمه لنا حواسنا الخمس من أحاسيس، وإلى أى حد هي ضرورية للفنانين على الخشية؟

للإجابة على هذا السؤال أرى أن تناول كل حاسة على انفراد.
فحاسة الإبصار هي أقوى الحواس استجابة لدى تقبل الانطباعات.
وحاسة السمع مرهفة جدا أيضا.

وهذا هو السبب في أن التأثير على مشاعرنا يتم بسهولة عن طريق عيوننا وأذاننا.
من المعروف أن البصر الداخلي يكون لدى بعض الرسامين من الوضوح ما يجعلهم
قادرين على رسم وجوه أشخاص لا يقفون أمامهم.

كما أن السمع الداخلي يصل لدى بعض الموسيقيين حدا من الكمال يجعلهم
قادرين على أن يستمعوا في أنفسهم إلى سيمفونية كاملة بعد استماعهم إليها منذ
قليل، وأن يتذكروا تفاصيل العزف وعزفها الطفيف عن الوحدة. وفنانو الخشبة أيضا
يستمعون على غرار الرسامين والموسيقيين بذاكرة بصرية وأخرى سمعية يستطيعون
بفضلها أن يطرحوا في داخلهم ذكرياتهم عن الصور البصرية والسمعية وأن يتتبعوها سواء
كان ذلك وجه شخص، أو تعابير وجهه، أو خطوط جسمه، أو مشيته، أو عاداته
الملازمة، أو حركاته. أو صوته، أو مختلف نبرات الصوت الممكنة التي نلتقيها في حياة
الناس، أو ملابس هؤلاء الناس وتفاصيل البيئة التي يعيشون فيها، أو الطبيعة والمناظر
الطبيعية الخ. زد على ذلك في استطاعة الإنسان، لاسيما الإنسان الفنان، أن يتذكر،
بالإضافة إلى ما يراه ويسمعه في الحياة الواقعية، ما خلقه في خياله بصورة غير مرئية
وغير مسموعة. وهب الفنانين من النوع البصري أن يروا ما يروا منهم فعله. ومن ثم
تستجيب مشاعرهم إلى ما يروا منهم بسهولة. أما الفنانين من النوع السمعي، فعلى
العكس من ذلك، يفضلون أن يسمعوا بسرعة رنة صوت الشخص الذي يصورونه وطريقة
كلامه ولهجته. فالذائع الأول لاستشارة عملية الشعور لديهم ينبع من الذكريات
السمعية.

وسأل ميلها اهتمامي:

- وماذا عن بقية الحواس الخمس الأخرى؟ هل يحدث أن نحاج إليها على الخشبة؟
- طبعا.

- ما دامت ضرورية فمن أجل ماذا؟ وكيف نستعملها في الإبداع المسرحي؟

فأجاب أركادى نيكولايفتش:

- تصوروا أنكم تؤدون مشهد البداية من الفصل الثالث في مسرحية «إيفانوف» لتشيخوف، أو أن أحدكم سيقوم بأداء دور القناريس (دى ريبافرات) في مسرحية غولدنوى «صاحبة الفنلق»، حيث يتعين عليه أن يصل إلى درجة الانتشاء من البهجة المصنوعة من الورق المصطنع والتي أعدتها له (ميراند ولينا) بما عرف عنها من مهارة خاطرة للعادة فى الطهى. عليك أن تؤدى هذا المشهد بحيث يسيل لعابك ولعاب جميع المتفرجين، ولكن يتم ذلك لابد أن يكون لديك فى لحظة الأداء ذلتها تصور ولو فقيرى، إن لم يكن عن طعم البهجة الحقيقية، فمن طعام شهى آخر. والا منتظر إلى التكلف فى الأداء، ولن تحس بتلك الاستجابة التى يتركها تذوق طعام شهى.

- وحاسة اللمس؟ فى أية مسرحية يمكن أن نحتاج إليها؟

- فى مسرحية «أوديب» مثلا. فى المشهد الذى يتحس فيه (أوديب) أبناءه وحونه مفقودة. إنكم فى حالة (أوديب) هذه ستكونون فى أسس الحاجة إلى حاسة لمس قوية متطورة. وصرح غورفوكوف قائلا:

- أرجو المنة، إن للممثل الجيد قادر على أن يعبر عن ذلك كله بفضل التقنية وحدها دون أن يشعر.

لا تؤمنوا بمثل هذه المزاعم التى تنم عن غطرسة أصحابها. إننا لانستطيع مقارنة أكمل التقنيات التمثيلية بفن الطبيعة للرهف الذى لا يضاهيه أى فن، ويسمو فوق إدراك اللحن البشرى. لقد رأيت فى حياتى الكثير من مشاهير الممثلين، والتقنيين البارزين من جميع المدارس والقوميات، ولؤكد لكم إنه لم يكن بينهم من استطاع بلوغ تلك اللى التى تصل إليها بصورة لاواعية البديهة الفنية الأصيلة التى تعمل بهدى الطبيعة ذلتها. ولا ينبغي أن ننسى أنه لا يمكن التحكم بكثير من الجوانب المهمة فى طبيعتنا المعقدة تحكما واعيا، إن الطبيعة هى القادرة الوحيدة على التحكم بهذه الجوانب المستعصية، بعيدا عن عون الطبيعة هذا، لن يكون فى استطاعتنا الاضطلاع بجهاز المانة والتجسيد لدينا إلا بصورة جزئية غير كاملة.

وبالرغم من أن ذاكرات حواس الذوق واللمس والشم لا تضطلع إلا بقليل من التطبيقات العملية فى فننا، إلا أنها تحتل أحيانا أهمية كبيرة، ويكون دورها فى هذه الحالات دورا مساعدا إضافيا.

وسألت مستقصيا:

- فيم يتلخص هذا الدور؟

- لكى أشرح ذلك سأروى لكم هذه الحادثة التى وقعت أمامى منذ مدة قريبة: كان شابان ثملان يردعان لمن وقصة «هولكا» مبتذل سمعه فى مكان ماء ولا يستطيعان تذكر هذا المكان الآن.

فكان أحدهما يقول وهو يحاول تذكر ذلك بصعوبة: «لقد سمعناه... أين سمعناه؟...»
كما تجلس آنذاك قرب دهامة أو عمود.

واحدم الآخر قائلا:

- وما شأن العمود هنا؟

وراح الشاب الثمل الأول يتحصر ذاكرته البصرية:

- أنت كنت تجلس إلى اليسار، أما إلى اليمين... من كان يجلس إلى اليمين؟

- مامن أحد كان يجلس، ولم يكن ثمة أعمدة. أما ولنا كنا نأكل الكراكى على الطريقة اليهودية فهذا أمر لا ريب فيه.

وقال الأول بشئ من الإبهاء:

- ولقد كانت تفوح منها رائحة عطر كريهة، تشبه رائحة ماء الزهر.

فقال الثانى مؤكدا:

- نعم، نعم. رائحة عطر وكراكى على الطريقة اليهودية. ولقد بنطق هذا عندى مزاجا كريها لا أنساه.

ولقد ساعدتهما هذه الانطباعات على تذكر سيدة كانت تجلس معهما وتأكل سرطانات نهريّة.

بعد ذلك ارتسمت فى مخيلتهما المألوفة والأدوات التى كانت عليها، والعمود الذى تبين أنهما فعلا كانا يجلسان بقربه.

وهما على هذه الحال وإذا بأحد الشابين الثملين يفتى إحدى التراتيم التى تعزف على الكمان، ويعرض كيف كان للموسيقى يعزفها. لا بل تذكر أيضا قائد الجوقة نفسه.

وهكذا كانت ينقش في الذاكرة بالتدرج ما طبعته حواس الذوق والشم واللمس، ومن خلال ذلك كان يجري تذكر الانطباعات السمعية والبصرية التي تركتها تلك الأمسية في أنفسهما.

وأخيرا يذكر أحد الشابين الشملين بعض ليقاعات (البولكا) للمبتذلة، وأضاف الآخر بدوره بعض الاليقاعات الاخرى. ثم بدأ معا في ترديد اللحن الذي اتبعث في ذاكرتهما، وراحا يقودانه على غرار قائد الجوقة.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد استيقظت ذاكرتهما إهانة كانت قد وجهت إليهما، هما على هذه الحالة من السكر فشرعا يتجادلان بحماسة انتهت بهما إلى الخصام مرة اخرى.

يوضح هذا المثال العلاقة الوطيدة التي تحكم حواسنا الخمس وفعلها المتبادل، كما توضح تأثير هذه الحواس على ذاكرتنا الانفعالية. وهكذا، أتمت ترون أن الفنان يحتاج إلى هذه الاخرى بالإضافة إلى ذاكرات حواسنا الخمس جميعها.

... .. عام (..) ١٩

توقفت دروس تورسوف مؤقتا بسبب سفره من موسكو في جولة مسرحية. ولقد اضطروا هذا إلى قصر الاهتمام حاليا بالمران والتدريب المتواصل، والرقصات، والجمباز، والمبارزة، وتهذيب الصوت (الفناء)، وتقويم النطق، وبمواد أخرى علمية. ومع توقف دروس تورسوف مؤقتا توقفت أنا أيضا عن التسجيل في دفتر المذكرات.

بيد أن أحدهما وقعت لي في الأيام الأخيرة جملة من أحداث بعض الأمور المهمة جدا المتعلقة بفننا، وبموضوع الذاكرة الانفعالية على وجه الخصوص. واليكم ما حدث:

كنت منذ وقت قريب عاقدا إلى البيت بصحبة شوستوف. ولقد سُد علينا الطريق في شارع (كراهات) جمع غفير من الناس. ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التي تقع في الشارع فقد شغقت لنفسي طريقا إلى مقدمة الحشد، وهناك وجدت نفسي أمام منظر رهيب: فقد تمددت جثة شحاذ عجوز وسط بركة كبيرة من الدم، وقد تحطم فكه، وقطعت كلتا ذراعيه، وانفصل عن إحدى قدميه نصف شكلها. وكان وجه الميت رهيبا: فقد انزلق فكه السفلى المحطم بأسنانه السجوز النخرة من فمه وبرز متقدما شاربته الملطخ بالدماء. كما استقرت كلتا ذراعيه بعيدا عن الجسد، بهلت كأنها استطالت وامتدت إلى أمام راجية

الرحمة، بينما برزت اصبع من اصابع إحدى كفيه إلى أعلى وكأنها تهدد أحدا ما. ولقد استقر بوز جزمته مع العظام واللحم على انفراد أيضا. أما عربة (الترام) التي كانت تجثم على الضحية فبدت هائلة ومرعبة. فقد كشرت عن أنيابها في وجه الميت كما يكشر الوحش وراحت تفتح وتغز. بينما أخذ سائق العربة يصلح شيئا ما في الآلة ليهين للناس ما فيها من خلل وليرهن عن براعته. ولقد اتحنى فوق الجثة شخص أخذ يتفحص وجه الميت ثم دس في أنفه منديلا قلرا. كما كان بعض الصبية بالقرب من مكان الجثة يتلهون بالماء والدم. فقد أحبههم أن يتدمج جدول صغير من الماء الناج عن ذوبان الثلج مع جدول صغير آخر من الدم الأحمر، مكونا بذلك نهرا جديدا يردى اللون. وكان ثمة امرأة تبكي، أما الآخرون فكانوا يتظلمون بفضول أو يرحب أو يقرع، ويتظلمون قدوم الشرطة أو الأطباء أو عربة الأسعاف النج.

ولقد تركت هذه اللوحة الواقعية - الطيبة في نفسى انطبعا عظيما مذهلا، ودخلت في تضاد صارخ مع ذلك اليوم المشمش وسمائه الزرقاء الساحطة المرححة التي لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة.

وابتعدت عن مكان الكارثة متقبض النفس، ولم أستطع التخلص من ذلك الانطباع الفظيع مدة طويلة. ولقد لا زمتى ذكرى هذا المشهد الذي أقيمت على وضعه والذي أورتني ذلك المزاج للمضى طوال اليوم.

ولقد استعظمت في الليل، وعادتنى اللوحة المتطبعة في ذاكرتى البصرية، فارتعشت وشعرت بأن الحياة بالنسبة إلى أمست تبعث على الخوف. فلقد بدت الكارثة من خلال الذكرى أكثر هولاً مما كانت عليه في الواقع، ولربما السبب في هذا أن الوقت كان ليلا حيث بدا كل شيء في الظلام أشد رهبة. ولكنني عجزت حائتي إلى ذاكرتى الانفعالية التي تعمق من قوة الانطباعات حتى أن خوفا قد أدخل في نفسى الفرح لأنه كان يشير إلى قدرتي على تذكر المشاعر.

وبعد انقضاء يوم أو يومين على الحادث مررت ثانية من (أربانت) قريبا من مكان الكارثة، وتوقفت بصورة لا إرادية أفكر بما حدث هنا منذ زمن قريب. الشيء المرعب هو أن كل شيء قد مر بسلام وكأن شيئا لم يحدث في هذا العالم سوى أن نفسا إنسانية واحدة قد فارت «ولقد كانت عربة كنيسة تنظف الشارع بهدوء وكأنها تهزل آخر آثار الكارثة، بينما راحت عربات القرام تنهب الأرض مسرعة مارة فوق ذلك المكان القمى الذي أريق على

جوانبه الدم الانساني ولكنها لم تكسر اليوم عن أنيابها، ولم تضح منظرها فعلت أفلاك، بل على العكس من ذلك، كانت تفرح أجسادها بحوية ونشاط.

وكما ازدادت تفكيراً بنى الحياة الإنسانية كانت ذكرى الكارثة المروعة تتغير في نفسى فما كان شيئاً طبيعياً فظاً بالأمس - أى تلك المنزلق، والذراعان المبتورتان، وقطعة القدم، والأصبع المرفوعة، ولعب الاطفال في بركة الدم - فقد صعدنى اليوم على نحو مختلف كل الاختلاف على الرغم من أن تأثير ذلك لم يكن اليوم أقل مما كان عليه فى ذلك الحين فلقد اختفى شعورى بالتفرز وظهر فى مكانه استعاض وسخط. وفى استطاعتى أن أحدد ما جرى فى روحي من تبدل، فأقول: فى يوم الكارثة كنت قادراً تحت تأثير انطباعانى على كتابة أخبار لاذعة على شكل (رورتاج) صحفى فى شارع، أما فى ذلك اليوم الذى يدور عنه الحديث فقد كان فى مقدورى تأليف مقالة هجومية ساخنة ضد القسوة. والآن لا تليرنى لوحة الكارثة العالقة فى ذاكرتى بتفصيلاتها الطبيعية، بل بما أشعر به من صلف وشفقة نحو ذلك الذى لقي حتفه. وتستيقظ ذاكرتى اليوم بدمع خاص وجه تلك المرأة التى كانت تبكى بحرق.

ما أصعب ذلك الأمر العظيم الذى يتركه الزمن على ذكرياتنا الانفعالية وتبديلها! فالיום صباحاً، أى بعد مرور أسبوع واحد على الكارثة، مرت مرة أخرى، وأنا فى طريقى إلى المدرسة، بالقرب من المكان القدرى، وتذكرت ما حدث هنا. لقد استيقظت ذاكرتى لتجلى أبيض مثل بياض الثلج اليوم. وتلك هى الحياة. كما استيقظت قامة سوداء منكبة على الأرض وتتطاول نحو مكان ما. وهذا هو الموت. ثم دماء منجسة. وتلك هى الانفعالات التى تتلف من الإنسان. ومرة أخرى كان ذلك التضاد القوى حيث السماء والشمس والنور والطبيعة فى كل مكان. وتلك هى الأبدية. ولقد بدا لى أن العربات المكتظة بالركاب والذى كانت تمر بى مسرعة ماهى إلا أجيال بشرية فى طريقها نحو الأبدية بل أن اللوحة كلها، التى كانت منذ وقت قريب تبعث على التفرز، ثم تحولت إلى لوحة قاسية، قد أصبحت الآن لوحة جليطة مهيبة. فإذا كنت فى اليوم الأول أرغب فى كتابة أخبار صحفية، ثم صرت أميل فيما بعد إلى كتابة مقالة هجومية ذات طابع فلسفى، فإنتى اليوم ألوى إلى نظم الشعر وكتابة القصائد العاطفية المهيبة.

ورحت أفكر تحت تأثير الشعور والذكريات الانفعالية بتلك القصة التى جرت لبوشين وسردها لى منذ وقت قريب. فقد ارتبط صاحبنا اللطيف الطوب ذات يوم بفتاة ريفية بسيطة

وتفاسما العيش معا. ولكن كان لهذه الفتاة ثلاثة عيوب لا تحتمل: فهي، أولا، كانت كثيرة الكلام، وبما أنها لم تكن متطورة عقليا بما فيه الكفاية فإن ثروتها كانت تكتسب طامعا غبيا لا يطاق. ثانيا، كان يشتد من فمها رائحة كريهة جدا. وثالثا، كان يصدر عنها شخير قوى فى الليل. ولقد انفصل بوشين عنها بعد أن لعبت هذه العيوب دورا فى انفصالهما.

وبعد مضى روح من الزمن أخذ يحلم من جديد بصاحبته (دولتسينيا). فلقد بدت له عيوبها غير جوهرية، إذ خفّت هذه العيوب مع مر الزمن، وبرزت حسناتها بوضوح متزايد. ولقد التقيا مصادفة. عندما كانت (دولتسينيا) تعمل فى أحد المنازل فانتقل إليه بوشين. وسرعان ما عادت الأمور إلى ما كانت عليه.

والآن بعد أن تحولت ذكريات بوشين الانفعالية إلى واقع أخذ يحلم من جديد بالانفصال عنها.

... ١٩ عام (..)

يدهشنى الآن بعد مضى مدة من الزمن أننى عندما أعودُ هنا كرتى إلى الكارثة فى شارع (أربات) تتراءى لى قبل كل شئ عربة ترام ولكن ليست تلك العربة التى رأيتها آنذاك بل عربة ترام أخرى ارتبطت فى ذاكرتى بحادثة أخرى وقعت قبل ذلك.

ففى الخريف الماضى حدث أن كنت عائدا من ضاحية (ستريشينفو) إلى بيتى فى موسكو مستقلا المقطورة الاخيرة فى عربة ترام، ولم تكد العربة تمر بحقل قفر حتى خرجت عن السكة مما دعا القلة القليلة من المسافرين إلى بذل جهودهم لاعادتها إلى مكانها، وكم كانت تبدو لى العربة آنذاك ضخمة وهائلة! وكم كان الناس صغار الحجم ومساكين بالقياس إليها! ما يشغلنى هو المسألة التالية: نرى، لماذا انطبعت هذه المشاعر القديمة فى ذاكرتى الانفعالية على نحو أقوى وأعمق مما عانيت منذ وقت قريب فى شارع (أربات)؟.. وإليكم ظاهرة غريبة أخرى من النوع نفسه: فأنا عندما أتذكر، الشحاذ المتمدد على الأرض والشخص المجهول الذى كان ينحنى فوقه لا أفكر بكارثة (أربات) بل بحادثة أخرى وقعت منذ زمن بعيد: فقد تعثرت ذات مرة برجل صربى كان منحيا فوق سعدان يحضر على الرصيف. كان المسكين، وقد امتلأت عيناه بالدموع، يدفع بقطعة صغيرة من جبلة الفواكه إلى فم الحيوان. ويبدو أن تأثير هذا المشهد فى عواطفى كان أقوى من تأثير موت الشحاذ، فقد حفر فى ذاكرتى على نحو أعمق. لهذا فإن ذاكرتى الآن، عندما أفكر

بكارثة الشارع، لا تستيقظ الشحاذ، بل السعدان الميت، ولا تبحث الشخص المجهول بل الرجل العسرى. ولو افق لى نقل هذا للشهد إلى خشبة المسرح، لما اغترفت من ذاكرتى تلك المادة الانفعالية المطابقة للمشهد، بل من مادة أخرى اكتسبتها قبل ذلك بكثير، فى ظروف أخرى ومن شخصيات مختلفة تماما، أى من الرجل العسرى والسعدان. ترى، ما السبب فى ذلك؟

... .. عام (١٩ ..)

عاد نورسوف من سفره. وكان اليوم موعد درسه فأعبرت بالتغيير الذى جرى فى داخلى بعد الكارثة. ولقد أشاد أركادى نيكولايفتش بقوة الملاحظة لدى، ثم قال:

- تستعرض هذه الحادثة بصورة رائعة عملية بلورة الذكريات والمشاعر التى تتم فى الذاكرة الانفعالية. فالمرء لا يرى كارثة واحدة فى حياته، بل عددا كبيرا منها. بيد أن ذاكرتنا لا تبنى تفصيلات هذه الكوارث كلها، بل بعض ملامحها التى كانت تبحث على الذمول أكثر من غيرها. وتتكون من هذه الآثار المتبقية ذكرى كبيرة واحدة، مكثفة وموسعة ومعقدة عن مشاعر من نوع واحد. ذكرى هذبت من جميع التفاصيل الزائدة، واحتفظت بالشئ الجوهرى فقط. فأصبحت مركب جميع المشاعر للتشابهة. إنها ذكرى من مقياس كبير، أصنى وأغنى وأكثر تركيزا وصلابة ولودعية من الواقع نفسه.

ولو قارنت، مثلا، بين الانطباع الذى خلفته فى نفسى رحلتى الأخيرة مع سابقتها لرأيت أن جولتى للمسرحية، رغم الانطباع الرائع الذى تركته فى نفسى، كانت فى بعض مراحلها رحلة أفسسها بعض للتخصات الصغيرة التى تبحث على الأسف وتذكر صفو الفرحة العامة وبهرها. بينما امتثل هذه الذكريات فيما يتعلق برحلات أقدم فقد صلت الذاكرة الانفعالية ذكرياتى فى بوتقة الزمن. وهذا شئ جميل، إذ لو لم يحدث ذلك لقطعت التفصيلات الغريضة على الشئ الجوهرى. إن الزمن مصفاة رائعة وجهاز ممتاز لتقية ذكرياتنا عن المشاعر التى تخالجننا. هذا بالإضافة إلى كونه فنانا عظيما فهو لا ينقى ذكرياتنا فحسب، بل يبنى عليها صيغة شاعرية أيضا.

وتصبح المئات الذكبية الواقعية والطبيعية الفظة ذاتها بفضل خاصية الذاكرة تلك معاناة فنية جميلة لأنها تضفى على هذه المئات نوعا من الجاذبية لا يمكن مقاومته.

ومع ذلك يقولون أن كبار الشعراء والرسامين يستمدون أعمالهم من الطبيعة!

ولیکن هذا صحيحا، بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويرا فوتوغرافيا، بل يستلهمونها، يصورون النموذج عبر أنفسهم مضيفين اليه مادة حية من ذاكرتهم الانفعالية.

ولو أن الامور لم تكن تجري على هذه الصورة، وراح الشعراء يصورون أشجارهم تصويرا فوتوغرافيا من الطبيعة بكل ما يميز هذا التصوير من تفصيلات واقعية كانوا قد رأوها في النماذج الحية وشعروا بها، لبدأ إنتاجهم هذا منظرًا إلى أبعد الحدود.

بعد ذلك أصبحت تورتسوف كيف حدث استبدال في ذاكرتي بين ما قطع فيها عن الشحاذ وذكرته عن السعدان، وبين عربة تروم وعربة أخرى. فقال أركادى نيكولايفتش:

— ليس في هذا ما يدعو إلى الوحشة لأننا، إذا ما نسجنا على غرار المثل الشائع، لا نستطيع أن نستخدم ذكرياتنا الشعرية بالطريقة التي نستخدم بها الكتب في مكتبنا.

هل تعلمون ما هي الذكرة الانفعالية؟ تصوروها عددا كبيرا من المنازل، وفي كل منها عدد كبير من الغرف، وفي كل غرفة عدد لا يحصى من الخزان والصناديق التي تحتوى على عدد كبير من العلب الكبيرة والصغيرة، وفي إحدى هذه العلب الصغيرة خزنة متناهية في الصغر. فلنن كان من السهل العثور على منزل معين ثم على غرفة أو خزنة معينة في هذا المنزل فإن العثور على الخزنة الصغيرة جدا هو أمر أشد صعوبة. إذ أين هي العين النافذة التي يمكنها العثور على هذه الخزنة التي سقطت ذات يوم على الأرض، واتسمت لحظة خاطفة ثم اعتقت من الانظار؟ إن المصادفة وحدها هي التي تستطيع العثور عليها ثانية.

ويمكن قول الشيء نفسه حول أرشيف ذاكرتنا الذي يحوى أيضا على خزانته وصناديقه وعلبه الكبيرة والصغيرة التي يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من بعضها الآخر.

كيف نجد فيها خزانات الذكريات الانفعالية الصغيرة التي التمت ذات يوم واعتقت إلى الأبد مثلما نضى الشهب للحظة خاطفة وتختفي؟ أما إذا ظهرت وومضت في داخلنا (كما صورة الصربي مع السعدان) فلنا أن نعلم الشكر (لأبولون) الذي أنعم علينا بهذه الرأى، ولكن لا تخلموا باستعادة الشعور الذي انحنى دون رجعة، وسوف تستيقظ ذاكرتكم غدا بدلا من الرجل الصربي شيئا آخر. لا تنتظروا الأمل وارتضوا بالحاضر. اللهم أن تكونوا قادرين على استقبال الذكريات الجديدة المنبعثة استقبالا جيدا. وعندئذ، سوف تستجيب روحكم بحيوية جديدة لأجزاء من المسرحية كانت قد فقدت قدرتها على التأثير بسبب الإعادة المتكررة، وستولمون بأدواركم، ولربما يتولد الإلهام.

ولكن لا يخطر ببالكم أن تبحثوا عن الخرزة الصغيرة لأنه لا يمكن استعادتها كما لا يمكن استعادة يوم الأسس أو القرح الطفولي أو الحب الأول. احرصوا على أن يتولد في داخلكم في كل مرة الإلهام الجديد أكثر نضارة ويخص اليوم الحاضر. وما من ضرر في أن يكون هذا الإلهام أضعف من إلهام البارحة، فاللهم هو أن يكون إلهام اليوم الحاضر، إلهاما طيبهما قد اتفق تلقائيا من مكنته في أعماق نفوسكم ليشتعل فيكم جيلو الإبداع. ثم من ذا الذي يستطيع أن يقرر أى ومضة من ومضات الإلهام الإبداعية الأصلية أفضل من غيرها. فهي جميعها على نحو ما ومضات رائعة، على الأقل مجرد كونها ومضات ملهمة.

١٩ عام (١٩٠٠)

طلبت من أركادى نيكولايفتش اليوم أن يخرجنى من حيرتى، فقلت له مع بداية المحبة:

- أنتم ترون إذن أن خرزات الإلهام الصغيرة هذه تكمن فينا نحن. فهي لا تأتينا من خارج أنفسنا، ولا تهبط علينا من أعلى، من أبولون؟ فهل هذا يعنى أنها ليست من منشأ أولى بل مكررة، اذا صح القول؟

وابتعد أركادى نيكولايفتش عن الاجابة فقال:

- لست أرى! إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصى، هذا بالإضافة إلى أننا لن نجادل القضاء على تلك السرية التى اعتدنا أن نحيط بها لحظات الالهام فالسرية شئ جميل، وهى حائز على الخلق.

ولكنى لم أرغب فى التخلي عن السؤال فى هذا الموضوع فقلت:

- ولكن، ليس كل ماتعنيه على الخشبة هو ذو منشأ مكرر؟ فنحن نخالجتنا أيضا مشاعر أولية لم يسبق لنا أن عاينناها فى واقع الحياة. فهل هذا من الأمور المستحبة أم لا؟ فأجاب تورسوف:

- ذلك يتوقف على نوع المشاعر. فلنفرض، مثلا، إنك تؤدى دور «هاملت» ، حيث تهجم فى الفصل الأخير والشمس فى يدك على زميلك شوستوف الذى يؤدى دور الملك وإذا بك تحتاجك للمرة الأولى فى حياتك رغبة عارمة فى إراقة الدماء لم تعدها فى نفسك من قبل. ولنفرض بعد ذلك أن الشمس لم يكن حادا، أو أنه كان من القطع الاكسوارية التى لا يمكن أن تسيل دم أحد، ولكن رغم ذلك يمكن أن تنشب معركة بشمة تضطربنا إلى إسدال الستار قبل الأوان.

ترى هل من المفيد للعرض أن يستسلم الفنان لمثل هذه المشاعر الأولية وأن يبلغ هذا النوع من الإلهام؟
وسأل مستظهما:

- وهل يعنى هذا أن المشاعر الأولية غير مستحبة؟

فأجابني أركادى نيكولا يفتش مطمئنا:

- بل على العكس إنها مستحبة جدا، فهي مشاعر تمتاز بالقوة والبهاء. بيد أنها لا تظهر على الخشبة كما تتصور، فهي لا تبقى لفترات طويلة، أو على مدى فصل كامل، بل تنشب فى لحظات خاطفة وتتسلل إلى الدور فى بعض مشاهد الصغيرة على هذه الصورة تعتبر المشاعر الأولية على الخشبة ظاهرة مستحبة إلى أبعد الحدود، وأنى لأرحب بها من كل قلبى. ولا يسعنى إلا أن أمل فى ظهورها المتزايد لتشجذ «حقيقة الانفعالات» التى تحتل مركز الصدارة فى الإبداع. وتنطوى عنصر المفاجأة الكامن فى المشاعر الأولية على قوة حفز إبداعية بالنسبة للفنان لا يمكن مقاومتها.

بيد أن أمرا واحدا يدعو إلى الأسف وهو أننا لا نستطيع التحكم بلحظات المعاناة الأولية، بل هى التى تتحكم بنا، ولذلك نحن لا نملك حبالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة وأن نقول لأنفسنا:

إذا كان للمشاعر الأولية أن تولد فليكن لها ذلك متى تشاء، المهم هو ألا تتعارض مع المسرحية والدور.

وهتفت بصوت واهن:

- هذا يعنى أننا عاجزون فى مسائل اللاوعى والإلهام!

فقال توريسوف معزيا:

- ولكن هل يتوقف فنا وتقنيته على المشاعر الأولية وحدها؟ إن هذه المشاعر ليست نادرة على الخشبة فحسب، بل فى الحياة أيضا. ثمة مشاعر مكررة نملئها علينا الذاكرة الانفعالية! فلنتعلم استخدام هذه المشاعر أولا، فهي أقرب إلى متناول اليد بالنسبة لنا.

بديهى أن «الروح» المفاجئ شئ شديد الإغراء! فهو حلمنا والشكل الإبداعى الذى نصبو إلى تحقيقه. ولكن، لا يعنى هذا أنه يجب التقليل من أهمية ما تنطوى عليه الذاكرة الانفعالية من ذكريات واعية مكررة، بل على العكس من ذلك، إذ يتعين عليكم

أن تمنوا بها لأنها الوسيلة الوحيدة التي يمكننا بواسطتها أن تؤثر على الإلهام بعض التأثير.

وبعذر هنا أن أذكركم بالمبدأ الأساسي في اتجاهنا وهو «اللاوعي عبر الوعي» ويتوجب علينا أن نعنى بالذكريات المكررة لسبب آخر وهو أن الفنان لا يودع دوره أول مايقع عليه من ذكريات الانفعالية، بل هو يختار أكثرها قيمة، وأشدها جاذبية وأقربها إليه مما عاشه بنفسه. وليس نادرا أن تكون حياة الشخصية للمصورة أحب إلى الفنان المبدع من حياته العادية اليومية، لأن هذه الشخصية قد جرى نسجها من مادة هي أفضل ما تنطوى عليه ذاكرته الانفعالية. في أثناء ذلك، يتبدل الشكل الخارجى والوضع المحيط تبعا لمطلوبات المسرحية، إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية للمشاهدة لمشاعر الدور يجب أن تبقى حية، ولا يجوز تقليدها أو أن يحل محلها أداء تمثيلي مصطنع.

وقال غوفوركوف مستفهما:

- كيف؟ وهل يتعين علينا أن نستخدم مشاعرنا الخاصة ذفها في جميع الأدوار ابتداء من «هاملت» و «أركاشا» و «فيشيسنليفتسيف» وانتهاء بـ «الخبز» و «السكر» في مسرحية «الطائر الأزرق»!

وسأل أركادى نيكولايفتش مستفهما هو الآخر:

- وهل يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك؟ فالفنان لا يسهه أن يعاني سوى انفعالاته هو بالذات. أم أنك تريد أن يأخذ من مكان ما، في كل مرة، مشاعر جديدة ونفسا إنسانية جديدة لكل دور يقوم بأدائه؟ وهل هذا أمر ممكن؟ ترى، كم من النفوس الإنسانية سيضطر الفنان إلى أن يجد لها مكانا في نفسه والحالة هذه؟ لا يمكننا أن نتزع أنفسنا الإنسانية من صدورنا ونستأجر بدلا منها نفسا إنسانية أخرى لكونها أكثر ملائمة بالنسبة لدور معين! ولكن من أين نحصل على هذه النفس الإنسانية؟ أمن الدور الميت الذى لما تبث فيه الحياة بعد؟ ولكنه هو نفسه ينتظر منا أن ننفخ فيه الروح. في استطاعتنا أن نستعير ثوبا أو ساعة، ولكن لا يسعنا أن تأخذ مشاعر من إنسان آخر أو من دور معين. ليقبل لى أحدهم كيف يتم ذلك! فمشاعرى هي خاصيتى الملازمة، وكذلك مشاعرك هي مشاعرك أنت وحدك. يمكننا أن نفهم دورا ما، أن نتعاطف معه، أن نضع أنفسنا في مكانه، وأن نفعل ما تفعله الشخصية المصورة. كما يمكن أن يستدعى هذا الفعل الإبداعي معاناة مشابهة لمعاناة الدور فى الفنان نفسه، بيد أن هذه المشاعر لا تنتمى للشخصية المصورة التى خلقها الشاعر، بل للفنان نفسه.

مهما كان الحلم الذى تحملون به، ومهما كانت المعاناة التى تعانونها فى الواقع أو فى الخيال، فستظلون أنتم أنفسكم. فلا تفقدوا أنفسكم على الخشية أبدا. افعلوا باسمكم أنتم دائما الانسان - الفنان. لا يمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، وإذا ما تكررت لـ «أنا» كم فإنكم ستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الأمور. إن اللحظة التى يفقد فيها الفنان نفسه على الخشية هي لحظة نهاية المعاناة ونهاية التصنع. لذلك عليك أن تستخدم مشاعرك أنت دائما ودون أى استثناء مهما كان الدور الذى تؤديه أو الشخصية التى تصورها! ومبادل خروجك عن هذه القاعدة قتلك تلك الروح الانسانية الحية القادرة الوحيدة على أن تهب للحياة للدور الميت.

وقال غوفوركوف مبدئا استغرابه:

- كيف، وهل تؤدي أنفسنا طوال الحياة!

- بالضبط، أن تؤدي أنفسنا على الخشية دائما وأبدا، ولكن من خلال تكوينات مختلفة من المهمات والظروف المقترحة التى نعدما للدور فى أنفسنا، ونصهرها فى بوتقة ذكرياتنا الانفعالية الخاصة. وهذه هي أفضل مادة للإبداع الداخلى، لا بل هي المادة الوحيدة، فاستخدموها ولا تلجأوا إلى الاستطرة من الآخرين.

واستأنف غوفوركوف جداله قائلا:

- ولكن، وأرجو المعلرة فى ذلك، يستحيل أن تتطوى نفس على مشاعر جميع الأدوار فى (البريتوار) العالمى.

- إن الأدوار التى لا تتسع لها نفسك هي الأدوار التى لن تجيد أدائها أبدا. إنها ليست من (بريتوارك). لذلك يجب أن نميز بين الممثلين حسب جوهرهم الداخلى، لا حسب نوعية الأدوار التى اعتادوا على أن يقوموا بها (Employi) *.

وسألنا مستهمين:

- ولكن، كيف يستطيع شخص واحد أن يكون (أركاشا) و (هاملت) ؟

- ليس الممثل بهذا أو ذاك، بل هو فى حد ذاته إنسان يتمتع بشخصية فردية من الناحيتين الداخلية والخارجية وسواء كانت هذه الشخصية متألفة بتفردا أو باهتة، هذا من ناحية،

* Employi فرنسى (المعنى الحرفى: تطبيق، استعمال) مصطلح يعنى أدوارا متشابهة بطبيعتها تتناسب مع نوعية ممثل معين ومعطياته المحددة. فيقال هذا ممثل تراجيدى، وهذا ممثل كوميدى. وهذا ممثل لأدوار البطولة، وهذا ممثل لأدوار المفضلين الخ.

ومن ناحية أخرى قد لا تكون صفتا الاحتمال المميزة لدور (أركاشا) ودور (شيتليفتسيف) والنبالة المميزة لدور (هاملت) متوافرتين في طبيعة الممثل الراهن، بيد أن بذرة جميع الميزات والعيوب الإنسانية وإرهاصاتها موجودة بنفسه.

وتعني على الممثل أن يوجه فنه وتقنيته الروحية نحو التمكن من إيجاد بذور الميزات والعيوب الإنسانية الفطرية في نفسه بصورة طبيعية، ومن ثم اعدادها وتطويرها لأداء هذا الدور أو ذاك من الأدوار التي يجرى اعدادها.

وهكذا، فإن الفنان يجمع روح الشخصية التي يصورها، ويكونها من عناصر روحه الإنسانية المحيَّة وذكراته الانفعالية..

ولم استوعب ما أوضحه لنا أركادى نيكولايفتش. وعندما اعترفت له بذلك. سألت قائلا:

- ماهو عدد (النوتات) في الموسيقى؟

وأجاب بنفسه على الفور:

- سبع (نوتات) فقط، ومع ذلك لما نستنفد جميع التركيبات الممكنة من هذه النوتات السبع بعد، ولكن، هلا قلت لي كم لدى الإنسان من عناصر روحية وحالات وأمزجة ومشاعر؟ اننى لم أقم بأحصائها، ولكنى على يقين بأن عددها يفوق عدد النوتات السبع في الموسيقى. لهذا، فى استطاعتكم أن تكونوا مطمئنين بأنها ستكفيكم طوال حياتكم الفنية. وهكذا عليكم الاهتمام، أولاً، بوسائل استخلاص المادة الانفعالية من أنفسكم، وثانياً، بوسائل خلق تركيبات لا تحصى من النفوس الإنسانية لأدوار وطباع ومشاعر وانفعالات معينة من هذه المادة.

وسألت:

- وفيكم تكمن هذه الوسائل؟

فأجاب تورسوف:

- انها تكمن، قبل كل شيء، فى تعلم كيفية إنعاش الذاكرة الانفعالية.

ولم أتوان عن طرح الاسئلة فقلت:

- وكيف نفعل ذلك؟

- أنتم تعلمون أن هذا يتم بمساعدة وسائل وعوامل إثارة داخلية كثيرة، ولكن ثمة أيضاً عوامل إثارة ووسائل خارجية ستحدث عنها فى المرة القادمة، لأن هذا البحث معقد.

جرت الحصة اليوم على الخشبية والستار مسدل. ولكننا لم نستطع التعرف على معالم المكان على الخشبية الذي كنا نسميه «شقة مالوليتكوفا»، فقد حلت غرفة طعام بدلا من غرفة الضيوف، بينما تحولت غرفة الطعام السابقة إلى غرفة نوم. وقسمت الصالة إلى عدد من الغرف الصغيرة بواسطة بعض الخزن. وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص، وأغلب الظن أنه تقطن الآن في هذا المكان سيدة مقتصدة جعلت من الشقة القديمة الجميلة غرفة مفروشة رخيصة ومريحة.

- وسحبنا إيفان بلا تولونيش قائلا:

- مسكن مبارك.

وما كاد الطلاب يشعرون إلى رشدهم من وقع المفاجأة حتى انطلقوا يطالبون بصوت واحد باعادة «شقة مالوليتكوفا» السابقة للراحة لأن المكان الجديد يدخل الكتابة إلى نفوسهم ولا يستطيعون العمل فيه جمعا.

وأجاب أركادى نيكولايفتش بالتفنى قائلا:

- ما باليد حيلة. فلقد احتاج المسرح إلى الأشياء السابقة في (روبرتوره) الحالي، وأعطونا بدلا منها ما في استطاعتكم الاستغناء عنه، ولقد وزعوا هذه الأشياء حسب معرفتهم، فإذا لم يرق لكم ذلك، فيمكنكم أن تدخلوا أي تعديل يريحكم في حدود ما هو موجود.

وسرحان ما لرفعت الضجة، واحتدم العمل، وساد المكان فوضى شاملة.

وصاح بنا أركادى نيكولايفتش قائلا:

- قفوا! ما هي الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة التي نستدعيها في داخلكم هذه الفوضى؟

فقال أوموتويفتش رسام التصميم وساح الأرضي مغمغما:

- يذكركي -مهندنة (أرماتير) .. أقصد عندما وقعت هزة أرضية ... عندئذ تحرك الأثاث أيضا. وقالت فيليا مينوفا:

- لا أذكرى كيف أهر من ذلك، عندما كان عمال التنظيف يلمعون الأرض قبل العيد....

وناحت مالميتكوفنا قاتلة:

.. إن هذا ليعت على الأسف، يا أعزائي! تفتى منه النفس!

كان يثور الجدل في أثناء تغير وضع الأثاث. فبعضهم يبحث عن مزاج معين، وآخرون يرمون في مزاج آخر تبعاً للحالة الروحية والذكريات الانفعالية التي تستيقظها فيه رؤية هذه المجموعة أو تلك من مجموعات الأثاث. ولقد تم أخيراً ترتيب الأثاث بصورة مقبولة نوعاً ما، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة. وعندئذ ابتدأ استعراض المؤثرات الضوئية والصوتية.

في البداية غمر المسرح ضوء شمسي ساطع أشاع الفرح في نفوسنا، بينما تعالت من خلف المسرح سيمفونية كاملة من الأصوات التي اختلط فيها أبواق السيارات مع أجراس عربات الترام وهدير المعامل وصفارات القطارات التي تشهد على احتدام العمل اليومي.

ثم أخذت الأصواء تظلم بالتدريج حتى استقر ضوء خافت. لقد جاء وقت الغسق، وأصبح الجو لطيفاً، هادئاً، مشوباً ببعض الحزن. ولقد شعرنا بميل إلى الحلم ونقلت جفوننا. وضجة هت ربح قوية أو ما يشبه العاصفة. فاهتز الزجاج في أطر النوافذ، وأخذت الريح تموى وتصفر، ولم تكن تعرف ما الذي يضرب النوافذ أمى حبات المطر أم ندف الثلج المنهمر. ومع تغلقت الضوء هذا كل شيء، وتلاشت أصوات الشارع، ثم دقت الساعة في الغرفة المجاورة، وراح أحدهم يحزف على (البيانو)

في البداية عزف لحناً عالياً ومن ثم لحناً خافتاً حزناً. بعد ذلك أحولت المدخنة وأمسى الجو كتيماً على النفس. أما في الحجرة فاشتعلت المصابيح لحلول المساء وتوقف العزف على (البيانو)، ثم من بعيد، خلف النوافذ، دقت ساعة البرج معلنة الثانية عشرة منتصف الليل. وساد الصمت. ثم خرّمش فأر في القبو، وبين حين وآخر كان يتناهى إلينا صوت زموذ سيارة أو صفير قصير من قطار متطلق.

وأخيراً سكن كل شيء وساد الصمت وأطبقت ظلمة كالقبر. وبعد بضع من الوقت لاحت ألوان الفجر الرمادية، وعندما اقتحم الحجرة أول شعاع من أشعة الشمس شعرت وكأنى ولدت من جديد.

- وكان فيوتسوف أكثرنا إعجاباً بهذه المؤثرات وراح يؤكد قائلًا:

- إن هذا لأفضل مما في الحياة!

.. وقال شومتوف يفسر لنا انطباعاته:

- إنك فى الحياة لا تلاحظ، خلال أيام كاملة، تأثير النور عليك. ولكنك عندما تمر أمامك جميع موجات الألوان النهارية والليلية خلال بضع دقائق، كما حدث الآن فذلك تشمر بكل مالها من تأثير.

وقلت معبرا عن انطباعى:

- ويترأى لك تارة بأن شخصا مريضا فى المنزل يطلب منك أن تخفض الصوت، وتارة أخرى يخجل إليك أن الجميع يمشون بسلام، وأن الغنى ليست بذلك السوء الذى كانت تبدو عليه، وعندك تلوذك الرغبة فى أن يملو صوتك.

وأسرع أركادى نيكولا يفتش يؤكد قائلا.

- أنتم ترون أن للوسط المحيط بنا تأثيرا كبيرا على مشاعرنا. وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق فى واقع الحياة. فهنا أيضا، على الخشبة، لنا حياتنا وطبيعتنا وغاباتنا وجبلنا وبحارنا وملكنا وقرنا وقصورنا وأقبيتنا. انها تعيش بصورتها المنعكسة فى لوحات فناني الديكور. ولا تبدو جميع هذه الوسائل والمؤثرات الاخراجية المسرحية بين يدي المخرج الموهوب تقليدا فظا، بل تتحول إلى خلق فنى. ويكتسب الوضع الخارجى عندما يكون مرتبطا داخليا بحياة الشخصية المصورة فى المسرحية أهمية على الخشبة كثيرا ما تكون أكبر مما هى عليه فى الواقع نفسه. فالمزاج الذى يستدعيه - إذا كان يستجيب ومتطلبات المسرحية - يوجه انتباهنا إلى حياة الدور الداخلية، ويؤثر على سيكولوجية الممثل ومعتقداته تأثيرا دائما. ويصبح الوسط المسرحى الخارجى والمزاج الذى يخلقه عاملين من أهم العوامل المنتجة أو المثيرة للمشاعر. ومن ثم فلذا كان على احدى الممثلات أن تقوم بدور (مارغريت) التى يغربها (ميفيستوفل) فى أثناء الصلاة وجب أن يقدم لها المخرج مزاجا كتابيا مناسباً لأن هذا سيساعدك على الإحساس بدورها.

- كذلك على المخرج أن يخلق للممثل الذى يقوم بدور (ايضمونت) وهو فى السجن المزاج المناسب الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى.

وليقدم لنا المبدعون الآخرون الذين يعملون خلف الكواليس عونهم أيضا بما هو متاح لهم من وسائل مسرحية، وما يتطوّر عليه فهم من عوامل مثيرة لذاكرتنا الانفعالية ومشاعرنا المكررة.

وسأل شوستوف:

- ماذا يحدث لو خلق المخرج وسطا خارجيا راعيا، ولكنه لا يلام كثيرا جوهر المسرحية الداعلى؟

- كثيرا ما يحدث هذا للأسف ويسفر عن نتائج سيئة جدا. لأن خطأ المخرج يدفع الممثلين أيضا إلى الخطأ، ويخلق حاجزا بينهم وبين الأدوار التي يؤدونها.
وسأل أحد الطلبة:

- وماذا يحدث لو كان الوسط الظاهري، الإخراجى شيئا بكل ما فى الكلمة من معنى؟

- ستكون النتائج أسوأ لأن عمل المخرج والمبدعين الآخرين الذين يعملون خلف الكواليس سيفضى، عندئذ، إلى عكس ما هو مرجو منه: فبدلا من أن يجتنبوا انتباه الممثل إلى الخشبة وإلى دوره، ينفرونه من الوسط المحيط به على النصبة، ويسلمونه إلى سلطة الجمهور الغفير الذى يجلس فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية.
وسألت بنورى:

- وماذا يحدث لو أعطى المخرج فى الوسط الخارجى ذلك النوع من الابتغال وفساد النوق والطابع المسرحى المصطنع كالأذى صادفته فى مسرح (ن)؟

- فى هذه الحالة مستقل عدوى الابتغال إلى الممثل، وتبع هذا المخرج، بيد أن هذا الابتغال المسرحى يتطوى بالنسبة لبعضهم على «مثيرات» أو عوامل إثارة قوية جدا. ومن ثم فإن الوسط الخارجى فى العرض، كما ترون، هو سلاح ذو حدين فى يد المخرج، يستطيع أن يحمل الفائدة والضرر على قدر سواء.

وليتعلم الممثلون بدورهم النظر إلى ما يحيط بهم على الخشبة، وأن يروا هذا الذى يحيط بهم وأن يستوعبوه، ويستسلموا للمزاج الذى يخلقه التروم المسرحى. وعندما يظلم الفنان بهله الموهبة والمقدرة سيكون فى استطاعته الاستفادة مما يتطوى عليه الوسط الخارجى فى العرض من عوامل إثارة إبداعية كائنة.

ثم استطرد تورنشوف قائلا: والآن سأطرح عليكم السؤال التالى: ترى، هل يساعد رأى منظر جيد الممثل ويشير ذاكرته الانفعالية؟ لتصور أن ثمة على الخشبة لوحات فائقة الروعة قام برسمها فنان ذو موهبة خارقة فى استخدام الألوان والخطوط والتطور، فإذا نظرنا إلى هذه

اللوحات من صالة المتفرجين فاتها متشد انتباهنا إلى الخشبة. ولكنها ستصيبنا بالخيبة حتماً، وسوف نرغب في الاعتماد عليها ظالماً نصعد الخشبة. فأيمن يكمن السر في ذلك، ياترى؟ يكمن السر في أن المناظر التي تقام طبعاً لوجهة نظر من الرسم فقط وتهمل فيها حاجات الممثلين لا تعتبر صالحة لخشبة المسرح. ففى هذه اللوحات المسرحية لا يأخذ فنان الديكور في الاعتبار سوى يمدى العين، العرض والارتفاع أما المحق، أو بمصير آخر، الأرضية المسرحية فبقي فارغة وميتة.

وأنتم تعلمون من واقع تجربتكم الخاصة، ما الذى تعنيه أرضية خشبة المسرح بالنسبة للممثل عندما تكون عارية وملساء وفارغة، وكيف يتغير عليه والحالة هذه، أن يركز انتباهه أو يثر على جزء من نفسه ولو كان ذلك فى شبرين صغير أو (أود) بسيط.

هنا، جربوا أن تصعدوا أرضية خشبة مسرح تشبه حلبة (الكونسرت) العارية ولتحاولوا أن تمروا، وأنتم تقفون عند مقدمتها، عن «حياة النفس الإنسانية» فى أدوار مثل (هاملت) و(عطيل) و (مكبث). ما أصعب أن تقوموا بذلك دون الاستعانة بمخرج أو تشكيلات حركية، ودون قطع أثاث يمكن الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التجمع حولها! وذلك لأن كل وضعية من هذه الوضعيات تساعدكم فى العيش على الخشبة وفى بلورة مزاجكم الداخلى بلورة تشكيلية (بلاستيكية). طبعاً، يمكننا التوصل إلى ذلك بصورة أسهل فى حال توافر تشكيل حركى غنى بالمعنى لدى الممثل بدلاً من وقوفه كالعصا أمام الأضواء الأمامية. ومن لم كانت حاجتنا ماسة إلى بعد ثالث، وبالأحرى إلى تشكيل أرضية خشبة المسرح التى تتحرك عليها ونعيش ونفعل. وهذا البعد الثالث هو أكثر أهمية بالنسبة لنا من البعدين الآخرين، إذ ما الذى يجنيه الممثلون من أن ثمة خلفهم ووراء ظهورهم مناظر غلالة أبدعتها ريشة رسام عبقرى؟ نحن، على الاغلب، لانرى هذه المناظر لأننا ندير لها ظهورنا، وهى تلزمننا وحسب بأن يكون أذاننا على مستواها الفنى. إنها لا تساعدنا لأن فنان الديكور، عندما قام على خلقها، نسى الممثل، ولم يفكر سوى بإظهار نفسه.

أين هم هؤلاء المباقر، أو هؤلاء التقنيون القادرون على الوقوف أمام حفرة الملحن، والتعبير عن الجوهر الداخلى فى مسرحية معينة أو دور معين دون اللجوء إلى عون جانبي أو تشكيلات حركية أو مخرج أو فنان ديكور؟!

وإلى أن يبلغ فنا أعلى درجات الكمال فى مجال التقنية السيكلوجية التى تتيح للممثل وحده ودون عون جانبي، امكانية التغلب على مهامه الإبداعية، ستظل تلجأ إلى المخرج،

والى غيره من المبدعين المسرحيين الذين يحملون خلف الكواليس وتقع في حوزتهم
مختلف عوامل الإثارة الإبداعية الديقورية منها والتخطيطية والضوئية والصوتية.

... .. عام (..) ١٩

توجه أركادى نيكولايفتش نحو ماوليتكوفا وسألها:

- لماذا حشرت نفسك في الزاوية؟

فأجبت مضطربة:

- ائى... أفضل الانزواء... لا أقدر! لا أقدر!

قالت هذا، واعتصمت أكثر في عمق الزاوية حليمة نفسها عن غونتسوف المرتبك. ثم
توجه تورسوف نحو مجموعة من الطلاب كانوا قد تجمعوا على الأريكة إلى جوار المائدة
فى انتظار وصول أركادى نيكولايفتش. حيث تعتبر هذه الزاوية أكثر زوايا الخشبة دفعا
وراحة. وسألهم قائلا:

- وأنتم، لماذا جلستم ملتصقين تلك الجلسة الودية؟

فأجاب رسام التصميم أو ستوفخ:

- كما ترى... كنا نستمع إلى بعض التواذر.

وانتفت أركادى نيكولايفتش نحو فيليامينوفا وسألها:

- ولماذا تفعلين أنت وغروركوف عند الصباح؟

فأجبت محبلى:

- لأدري... أئى... أئى... نحن نقرأ رسالة... ولهذا السبب... حقاً، ائى لا أحرف
السبب...

وسألنى تورسوف قائلا:

- وما وراء ذراعك المكان انت وشوستوف؟

فأجبت:

- إننا نفكر بمشهد ما.

فقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

- باختصار، فقد اختار كل منكم المكان الأكثر راحة بالنسبة لمزاجه ومعاناه وعمله، وخلق فيه تشكيلا حركيا مناسباً واستخدمه من أجل هدفه، ولربما جرت الأمور على العكس من ذلك، أى أن يكون التشكيل الحركى هو الذى أوحى لكم بالعمل والمهمة.

ثم جلس تورسوف إلى جانب الموقد الحائطي فأولينا وجوهنا شطره. وقرب عدد منا مقاعدهم ليتمكنوا من سماعه بصورة أفضل بينما جلست أنا إلى المنضدة ذات المصباح حيث يسهل على اثنين للذكوات، واختار فيليامينوفا وغوروكوف مكانا منزوا ليتمكننا من التهامس.

وسألنا أركادى نيكولايفتش يطلب مرة أخرى تفسيراً لأفعالنا:

- والآن، لماذا جلست أنت هنا، وأنت هناك، وأنت إلى جانب المنضدة؟ وقدعنا له مرة أخرى تقريرا بأفعالنا حيث استنتج منه أننا هذه المرة أيضا قد استخدمنا التشكيل الحركى تبعاً للوسط المحيط والعمل والمزاج والمكانة، وذلك كل على طريقته.

وبعد ذلك قلنا أركادى نيكولايفتش إلى مختلف زوايا الغرفة حيث كان الاثنان فى كل منها موزعا بطريقة تخطف عن الزاوية الأخرى، واقترح علينا أن نحدد طبيعة الامزجة والذكوات الأفعالية والمكانة المذكورة التى نستدعيها فى نفوسنا هذه الزوايا؟ كما طلب منا أن نحدد كيفية استخدام التشكيل الحركى الزاوي وتحديد الظروف التى يتم فيها.

ومن ثم صنع تورسوف عددا من التشكيلات الحركية حسب هواه وطلب منا أن نذكر الحالات النفسية والأمزجة والظروف المقترحة التى يمكن فيها الجلوس بالطريقة التى يشير هو بها علينا، وأن نحدد ذلك كله. وبصير آخر:

إذا كنا قد وضعنا التشكيلات الحركية فى المرة السابقة تبعاً لمزاجنا واحساسنا بمهمة الفعل فإن أركادى نيكولايفتش قد اضطلع بذلك الآن بدلا منا، أما نحن فكان علينا أن نكتفى بتبرير التشكيل الحركى المعطى، وبالأحرى أن نبحث عن المكانة والفعل المناسبين، وأن نجد فيهما الزواج الملائم.

ويقول تورسوف إن الممثل يصادف فى ممارسته العمل باستمرار سواء الحالتين الأولى والثانية حيث نصنع تشكيلا حركيا الخاص بنا، أو الحالة الثالثة التى يجرى فيها تبرير تشكيلى حركى معطى، ولذلك لابد من الاضطلاع بهذه الحالات الثلاث اضطلاعاً جيدا.

وبعد ذلك قمنا بتجربة «البرهان انطلاقاً من الضلع» فقد جلس أركادى نيكولايفتش وإيهان بلا تونوفيتش وكأنما يريان بدء الحصة. ولقد انتظمتا نحن بدورنا تبعاً لما هيمة العمل والمزاج؛ بيد أن تورسوف أجرى تغييراً في التشكيل الحركي الذي اخترعناه بأنفسنا فلم يعد التعرف عليه ممكناً. لقد أجلسنا عمداً على نحو غير مريح ومعارض مع مزاجنا والعمل الذي نقوم به. فوجد عدد منا نفسه بعيداً جداً عن معلمه، وآخرون بالقرب منه، ولكن بعد أن أدلوا له ظهورهم.

ولقد سبب عدم توافق التشكيل الحركي مع حالتنا النفسية والعمل الذي نقوم به لإيهانكا لي مشاعرنا. وأحدث تصدعاً داخلها.

ولقد أوضح هذا المثال لنا عن نحو ملموس أهمية العلاقة القائمة بين التشكيل الحركي وحالة الفنان الروحية والنتائج السلبية للتربة على الإغلال بهذه العلاقة الضرورية.

وبعد ذلك طلب منا أركادى نيكولايفتش أن نصف الأثلاث كله على طول الجدران وأن نجلس عليها، ثم وضع مقعداً وثيراً واحداً في الوسط. وراح يستدعي أحدهما وراء الآخر مقترحاً علينا أن نجرب كل ما يمكن أن يتكره خيالنا من وضعيات نستعمل فيها هذا المقعد الوثير. على أن تكون جميع هذه الأوضاع طبعاً مبررة من الدخايل باختراع الخيال والظروف المقترحة والشعور نفسه. ولقد قام كل منا بتمارين كان يحدد فيها المعاناة التي تدفعه إلى أي من التشكيلات الحركية والمجموعات والأوضاع، أو بالعكس كان يشير إلى الأوضاع الجسمانية التي تبرز في حالات نفسية معينة بصورة تلقائية. ولقد جعلنا هذه التمارين تقدر التشكيل الحركي الجيد والمريح حق قدره، لا من أجله هو بالذات، بل من أجل المشاعر التي يثيرها هذا التشكيل الفني، ويعمل على تثبيتها.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصاً:

— هكذا، يبحث الممثل نفسه عن التشكيلات الحركية بما يتلاءم ومزاجه وعمله ومهمته التي يقوم بها من جهة، ويخلق المزاج والمهمة والعمل نفسه هذه التشكيلات الحركية من جهة أخرى وتجبر هذه التشكيلات عوامل لإثارة لناكرتنا الانفعالية.

ويعتقد الكثيرون عادة بأن اهتمامنا ينحصر بالدرجة الأولى في تأليف خشبة المسرح بصورة تفصيلية وانفعال المتفرجين الذين يجلسون في الصالة بالإضاءة والأصوات وعناصر الجذب الإخراجية الأخرى. كلا، فنحن لا نلجأ إلى عوامل الاثارة هذه من أجل المتفرجين

بقدر ما تفعل ذلك من أجل الفنانين أنفسهم. إننا نحاول تقديم العون لهم بحريز اهتمامهم كله فيما هو موجود على خشبة المسرح، وصرفه عما هو خارجها. وإذا ما توافقت المزاج على الخشبة مع المسرحية، فإني سينشأ جو ملائم للإبداع يستثير الذاكرة الانفعالية والمعالجة استشارة صحيحة.

ثم سأل أركادى نيكولا يفتش:

- وللآن، هل أمتد بعد أن قمنا بعدد من التجارب والأمثلة العملية، بأن وسائل الإخراج والديكور والإضاءة والصوت وغير ذلك مما يخلق المزاج على الخشبة هي عوامل إثارة عارضة راحة لشاعرنا؟

وأثر الجميع باستثناء خوفوركوف بصحة ذلك.

واستطرد أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

- ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين لا يجهلون النظر عن خشبة المسرح ولا رؤية ما ينظرون إليه. إذ أنه مهما بلغ تأثير المناظر التي تحيط بهم، والإضاءة التي تكتنف هذه المناظر، والأصوات التي تملأ الخشبة، ومهما بلغ التوهج المسرحي من قوة فإنهم لن يهتموا بما حدث على الخشبة، بل بما يحدث في صالة المخرجين في تلك الناحية من الاضواء الامامية. ولا يحجز الوسط المحيط وحده عن جذب انتباه هؤلاء الممثلين، بل تعجز عن ذلك المسرحية ذاتها وجوهرها الداخلي أيضاً. وهم بذلك إنما يحرمون أنفسهم من عوامل إثارة عارضة مهمة جداً على الخشبة كان في استطاعة المخرجين والمبدعين الآخرين أن يقدموا لهم العون بواسطتها.

ولكني لا يحدث هذا لكم تعلموا أن تنظروا على الخشبة، وأن تروا ما تنظرون إليه، وكونوا قادرين على الاستجابة لما يحيط بكم والاستسلام لسلطته. وباعتصار تعلموا الاستفادة من جميع عوامل الإثارة التي تقدم لكم.

١٩ عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش في حصة اليوم:

- كنا حتى الآن نتطرق من عامل الإثارة إلى الشعور، ولكن يحدث في كثير من الاحيان أن نضطر إلى العكس، أي أن نتطرق من الشعور إلى عامل الإثارة. ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نحتاج إلى تثبيت للمفاهيم التي تنشأ في داخلنا بالمضادة.

وسأرى لكم مثالا على ذلك مما حدث لى فى أثناء أحد العروض الأولى لمسرحية غوركى «الحضيض».

فقد تمكنت من أداء دور (سائين) بسهولة نسبيا باستثناء ذلك المنولوج الذى يلقيه «حول الإنسان» فى الفصل الأخير. ولقد طلب منى المستحيل: أن أجعل للمشاهد أهمية اجتماعية، لا بل عالمية أيضا، وأن أعمق ما وراء النص إلى مالا نهاية كى يصبح (المنولوج) مركز المسرحية وأحدها. وكنت كلما اقتربت من نقطة الخطر أكبح مشاعرى الداخلية، وأتقظ بشدة، وأبذل مزيد من الجهد تماما مثلما يفعل حصان يجر حملا ثقيلًا فى جبل وعمر. ولقد كان هذا «الجبل» فى دورى يعيق انطلاقى الحر قبل التوب ويفسد على فرحة الإبداع. فقد كنت أشعر بنفسى دائما بعد هذا (المنولوج) بما يشعر المغنى الذى فُرت عزيمته فى أثناء نغمة عالية.

بعد أنى لم ألاحظ كيف اجتزت فجأة هذه النقطة الحساسة من الدور بصورة تلقائية، وذلك فى أثناء عرض المسرحية للمرة الثالثة أو الرابعة.

ولكى أنهم سبب مجاحى المعارض بصورة أفضل، رحت أستعيد فى ذاكرتى كل ماحدث لى قبل ظهورى على خشبة المسرح فى المساء. ولقد اضطررت، قبل كل شئ، إلى مراجعة يومى كله منذ بدايته.

وكان أول ما حدث فى ذلك اليوم أنى تلقيت من الخياط كشف حساب ضخيم قلب ميزانيتى كلها وأزعجنى. وبعد هذا أضعت مفتاح طلولة المكتب وأنتم تعرفون مقدار ما يسببه هذا الأمر من إزعاج. ولقد جلست أقرأ مقالة انتقادية حول مسرحيتنا «فى الحضيض» وأنا فى هذا الزواج المفسد.

ولقد أتى النقد على ما كان رديا فى العرض بينما راحوا يشتتمون أجزاءه الناجحة، فأوقفنى هذا فى اكتئاب شديد. ورحت أنكر طوال اليوم فى المسرحية وأقوم بتحليلها للمرة الثالثة باحثا فيها عن الشئ الرئيسى وجوهرها الداخلى، وأعلنت أستعبد فى ذاكرتى. جميع مراحل معاناتى فى الدور. ولقد استهوأتنى هذا العمل حتى أنى لم أجد أبالى فى تلك الأمسية بالنجاح، ولم يساورنى القلق قبل صعودى الخشبة، ولم أفكر بالمترجمين بل كنت لا مباليا لزاما ما سيلقاء العرض أو أنلقى على وجه الخصوص من نجاح. لا بل إنى لم أحاول أن أودى أناك، واكتشفت بتفهم مهمات الدور بواسطة الكلمات والأفعال

والتصرفات بصورة منطقية مترابطة. ولقد أنقضى بي هذا المتعلق للترابط إلى الاتجاه الصحيح. فسار أثناء الدور بصورة تلقائية ولم ألاحظ كيف اجتزت تلك النقطة الحساسة.

وبنتيجة هذا كله اكتسب أدقلى، إن لم نقل صفة «العالمية»، فعلى أقل تقدير صفة مهمة جدا بالنسبة للمسرحية، رغم أنني لم أفكر باكسابه هذه الصفة أيضا. فكيف يمكن تفسير ما حدث؟ ما الذى ساعدنى على التحرر من القيود التى كانت تعيق سيرى فى الاتجاه الصحيح؟ ما الذى سد خطاى فى الطريق للفضية إلى الهدف المنشود؟

طبعاً ليس السبب فى ذلك هو أن الجهات أرسل كشف حساب ضخمة، أو أنى أضعت المفتاح فقرأت مقالة انتقادية. بل إن مجمل الظروف هذه والمصادفات هو الذى خلق فى داخلى تلك الحالة التى جعلت من قراءة المقالة الانتقادية حدثاً قوياً مؤثراً نال من نظرتى المستقرة إلى خطة الدور العامة، ودفعنى إلى مراجعته من جديد. ولقد أنقضت بى هذه المراجعة إلى النجاح.

ولقد توجهت إلى أحد الممثلين المجهزين من ذوى الدراية الواسعة بعلم النفس، وطلبت منه أن يساعدنى فى تثبيت اللقطة التى عثرت عليها فى تلك الأسبوع. فقال لى: «إن محاولتنا إعادة شعور سيق أن عطيناه بالمصادفة يشبه تماماً محاولتنا إعادة الحياة إلى زهرة ذابلة. أغليس من الأفضل أن نحاول خلق شىء جديد، بدلا من أن نبدد جهودنا فى إحياء ما هو ميت. ولكن ما الذى يجب عمله لتحقيق ذلك؟ يجب قبل كل شىء ألا نفكر بالزهرة ذلتها، بل أن نروى جذورها، أو أن نفرس بلورة جديدة فى الأرض وننشئ زهرة جديدة.

يبد أن الممثلين يتصرفون فى أغلب الأحيان، على نحو مختلف. فإذا حققوا نجاحا بالمصادفة فى جزء ما من دورهم، وأرادوا تكرار ذلك النجاح، فانهم يلجأون إلى الشعور نفسه بطريقة مباشرة، ويحاولون معاقلة من جديد. ولكن هذا يشبه محاولة خلق زهرة دون عون من الطبيعة، وهو ما لا يمكن تحقيقه أبدا. ولهذا السبب لا يبنى ألمانك سوى أن تقلد الزهرة بطريقة (اكسوارية).

ما العمل إذن؟

يجب ألا نفكر بالزهرة ذلتها، بل أن نوجه اهتمامنا إلى سبب نشوئها، وبالأحرى إلى تلك الظروف التى ولدت اللقطة، فهى بمثابة تلك الثمرة التى لا بد من سقايتها ورعايتها

كما تظهر عليها براعم الشعور. في هذه الأثناء ستعمل الطبيعة على خلق شعور جديد مشابه لتلك الشعور التي جرت معاناته من قبل.

وأنتم أيضا لا تلبسوا بالنتيجة مطلقا. فهي لا تنشأ تلقائيا. بل تظهر كثمرة منطقية لما حدث من قبل.

ولقد عملت بنصيحة هذا الممثل الحكيم. واضطرت من أجل ذلك أن أهبط من الزهرة إلى جذورها مرارا عبر عياناتها. أو بصير أخرى، اضطرت إلى أن أسلك طريقى من (مونولوج) «حول الإنسان» إلى فكرة المسرحية الأساسية التي كتبت هذه المسرحية في سبيلها. فكيف أسمى هذه الفكرة؟ هل أسميها الحرية؟ أم وعى الإنسان لذاته؟ إن (لوقا) الجوال يتحدث عنهما، في الحقيقة طوال الوقت.

ولقد أدركت الآن فقط، وأنا أصل إلى جذور دورى، أن ثمة مهمات تمثيلية صرفة لا ضرورة لها كانت قد نمت مثلما ينمو العفن أو الفطور الضارة.

لقد أدركت أنه لم يكن ثمة علاقة بين مونولوجى ذى «الأهمية العالية» وبين مونولوج «حول الإنسان» الذي كتبه (غوركى). فالمونولوج الأول كان ذروة التكلف التمثيلي الذي كنت أقوم به، بينما كان ينبغي أن يتكلم المونولوج الثانى عن فكرة المسرحية الأساسية، وأن يصبح ذروتها، وبالأحرى، لحظة معاناة المؤلف والفنان الإبداعية الرئيسية. فى الماضى، لم أكن أفكر بتوصيل أفكارى ومخائلى المماثلة لمحاكاة الشخصية المصورة وأفكارها توصيلا ساطعا بها، بل بكيفية إلقاء كلمات الدور التي كنت أشعر بأنها غريبة عني إلقاء شطابيا مؤثرا. كنت أودى النتيجة على نحو مصطنع بدلا من أن أسمى إلى أن يكون فعلى منطقيا مترابطا فأقود نفسى عن هذه الطريق الطبيعية إلى تلك النتيجة. أى إلى الفكرة الرئيسية فى المسرحية وفى إلهامى الثغنى. لقد أقامت جميع الأخطاء التي ارتكبتها جدارا جليا سميكاً بينى وبين الفكرة الرئيسية.

ما الذى ساعدنى على تحطيم هذا الجدار؟

النيل من مخطط الدور بالنقد.

ومن نال منه؟

المقالة الانتقادية.

ومن أين اكتسب هذه القوة؟

من حساب الخياط ومن المفتاح المفقود، غير ذلك من المصادفات التي جعلتني في حالة عصبية رديئة، دفعتني إلى إعادة النظر في ماضى ذلك اليوم بصورة خاصة.

ما أurdته في هذا المثال أن أستعرض لكم الطريق الثانى الذى حدثكم عنه اليوم، وهو الطريق المنطلق من الشعور المنتعش على عامل اثارته. ويستطيع الفنان، بعد معرفته هذا الطريق أن يستدعى المعاناة المكررة الضرورية فى أى وقت يشاء.

لم قال تورسوف ملخصا:

.. وهكذا، من الشعور المتولد بشكل عفوى إلى عمل الإثارة، كيما تنتج من جديد، بعد ذلك، من عامل الإثارة إلى الشعور.

.. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

.. كلما سمعت الذاكرة الانفعالية، تعاطمت مادة الابداع الداخلى، وزداد ابداع الفنان غنى وكمالا. ولا أعتقد أن هذا يحتاج إلى مزيد من الشرح، فهو مفهوم من تلقاء نفسه. على أنه من الضرورى تمييز قوة المادة التى تحافظ عليها الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوعيتها بالإضافة إلى غناها.

وتحتل قوة الذاكرة الانفعالية أهمية كبيرة فى عملنا. فكلما ازدادت هذه القوة وأصبحت أمضى وأدق، تعاطم وضوح المعاناة الإبداعية وازدادت اكتمالا. فالذاكرة الانفعالية الضعيفة تثير مشاعر وهمية لا قوام لها. إنها لا تصلح للخشبة لأن قدرتها على المدى ضعيفة، ولا يمكن وصولها إلى صالة المتفرجين أو ملاحظتها إلا بصعوبة.

ولقد اتضح من استمرار الحديث حول الذاكرة الانفعالية أنه تختلف درجات قوة هذه الذاكرة واستمراريتها وتأثيرها اختلافا كبيرا. ولقد قال أركادى نيكولايفتش فى هذا الصدد:

.. تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس، أو صفة قد يلتهب لها خدك فيما بعد طوال الحياة. ستبلغ الهزة الداخلية التى يحدثها هذا المشهد من القوة بحيث تحجب معها جميع تفصيلات التنكيل الضارى وظروفه الخارجية.

وستضطرم هذه الالهة للمعاشة في الذاكرة الانفعالية، وتستيقظ بقوة مضاعفة على الفور لأى سبب تافه، وأحيانا بلا أى سبب. وعندئذ، سيحمر وجهك أو يمتقع لونك، أو يخفق قلبك بشدة.

عندما يجوز الممثل على مثل هذه المادة الانفعالية التى يسهل اجتماعها بقوة، فلن يكلفه شيئا أن يعانى على الخشبة مشهدا مشابها لتلك الذى انطبع فى نفسه بعد الهزة التى امتحنها فى الحياة. ولن يكون، فى أثناء ذلك، ثمة حاجة إلى التماس العون من التقنية، بل سيتم كل شئ من تلقاء نفسه، لأن الطبيعة ذاتها ستقدم العون للمثل.

هذا الشكل هو الأقوى والأقدر على الحياة من أشكال الذكريات الانفعالية والمظاهر المكررة.

وسأناول حادثة أخرى: لى صديق مشتهى للغاية، وقد حدث أن دعاه بعض معارفه بعد انقطاع دام سنة كاملة. وعلى مائدة الغداء رفع هذا الصديق نخب ابن صاحب البيت، وهو طفل صغير كان يحبه أبواه بحرارة.

واستقبل نخب الصصة هذا بصمت مطبق، وما لبثت بعده أن سقطت ربة البيت مدشثا عليها. فقد نسى صديقى المسكين أن حفل الغداء هذا، إنما يجرى بمناسبة مرور عام على موت الطفل الذى اقترح أن يشرب نخب صحته.

ولقد اعترف لى صاحبه قتلًا: «لن أنسى ماعائته آنذاك طوال حياتي».

ومع ذلك فإن الشعور الذى خالج صديقى لم يحجب ما كان يجرى حوله، كما حدث ذلك فى مثال الصفة. ولذلك فقد انطبع فى ذاكرة صديقى، بالإضافة إلى المماناة ذاتها، بعض الأجزاء الأكثر سطوعا من الواقعة وظروفها. لقد كان يتذكر بوضوح تام إشارات الفرع التى ارتسمت على وجه ضيف كان يجلس قبائته، وعيون السيدة التى كانت تجلس إلى جواره وغضبت طرفها، والصبيحة التى انطلقت من طرف المائدة المقابل.

والآن، بعد مرور زمن طويل، مازالت تتبعث المشاعر التى انتابته آنذاك فى لحظة الموقف الخفى على مائدة الغداء بصورة تلقائية مفاجئة. ولكنه أحيانا لا ينتج فى التوصل إلى ذلك على الفور، فيضطر إلى تذكر الظروف التى صاحبت تلك الحادثة المشثومة وعندئذ، تنتعش على الفور، أو بصورة تدريجية، عملية الشعور ذاتها.

وذلك مثال على ذكريات انفعالية أضعف، أو إنفاصح القول، ذات درجة وسطى فى قوتها وقدرتها على الحياة. وهى غالبا ما تتطلب عوناً من التقنية السيكلولوجية.

والآن، سأقص عليكم حادثة هى الثالثة من نوعها. ولقد وقعت لصديقى ذلك مشنت الذهن، ولكن ليس أمام الناس، بل أمامى فى حديث ودى، وجها لوجه على انفراد.

وتتلخص المسألة فى أن ابنة عمته وصلت إليه بعد موت والدتها لكى تقدم إليه شكرها على الإكليل الذى ارسله إلى نعش المرحومة. ولم تكد ابنة العممة تنتهى من القيام بمهمتها حتى أسرع غريب الأطوار بالسؤال عن صحة العممة (المرحومة).

ولقد انطبع الخجل الذى عاناه حينئذ فى ذاكرته، ولكن بصورة أضعف مما فى مثال النخب السابق. ولذلك، لو شاء صاحبى الانتفاع من هذه المادة الانفعالية لاضطر إلى القيام بعمل داخلى كبير، لأن آثارها لم تنطبع فى ذاكرته الانفعالية بذلك العمق الذى يسمح لها بأن تنتعش بصورة مستقلة دون أى عون جانبى.

هنا مثال على الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة الضعيفة.

وفى هذه الحالة يتقرب على التقنية السيكلولوجية أن تنجز عملاً كبيراً ومعقداً.

١٩ عام (..)

استأنف أركادى نيكولا بفتش تحليل مختلف أشكال الذاكرة الانفعالية وقوتها، فقال:

- وتحتفظ بعض ذكريات المشاعر المعاشة فى داخلنا فى شكل مخفف، بينما تعيش ذكريات أخرى رغم ندرتها فى شكل مجسم.

وكثيراً ما تعيش الانطباعات المتلقاه فى ذاكرتنا، وتستمر فى النمو، وتعمق هناك. إنها تتحول إلى عوامل مثيرة لعمليات جديدة نذكر بتفاصيل لم تعيش بصورة كاملة من جهة، وتوقظ الخيال الذى يكمل خلق التفاصيل المنسية من ناحية أخرى. وغالباً ما تلتقى هذه الظاهرة بيننا عن الفنانين، وتذكروا على الأقل الفنان الإيطالى.. الذى التقيتموه عندى.

وإليك حادثة أخرى أكثر وضوحاً من الواقع حدثت مع أختى:

- فلقد جلبت معها فى حقبتها، وهى عائدة من المدينة إلى بيتها فى القرية، رسائل زوجها المتوفى الذى كانت تحبه كثيراً، وعندما اقترب القطار استعجلت فى القفز خارج العربة

وهبطت على درجة النزول الأخيرة ولكن هذه الدرجة كانت متجمدة، ففزقت قدمها ووجدت نفسها بين المرات المتحركة وأعمدة أرضية الرصيف التي كانت تتحرك نحوها. وصرخت المرأة للمسكينة بالسة، ولكن ليس لأنها عثافت على حبالها، بل أنها أسقطت حملها الغالي، وهو محفوظها التي كانت تحتوى على الرسائل. وارتفعت جلبة، وأخلوا بصرخون بأن امرأة سقطت تحت عربة القطار، وبدلا من أن يساعد قاطع التذاكر شقيقى ألحد يشتمها بأنقطع الانفاظ. ولقد وقع مشهد سخيف وكريه. ولم تستطع المرأة المسكينة التي استعانت من للشهد طوال اليوم أن تعود الى رشدها، ولقد أفضت لمن فى المنزل باستئانها من قاطع التذاكر ناسية السقوط والكثرة التي كانت أن تقع.

ولما حل المساء تذكرت شقيقى كل ما حدث، وأصابتها نوبة عصبية.

بعد ما حدث لها لم تتمكن من اتخاذ قرارها بالمودة إلى المحطة حيث كانت أن تقع لها الكارثة. وفضلت شقيقى، خوفا من أن تأخذ ذكرياتها هناك حدة أقوى، السفر فى مركبة أخرى تقطع خمسة فراسخ إضافية للوصول إلى محطة أبعد.

وهكذا، يبقى الإنسان فى لحظة الخطر هائلا، ويغيب عن الوعى لدى تذكروها. أليس هذا مثلا على قوة الذاكرة الانفعالية، وعلى أن المعاناة المكررة يمكن أن تكون أقوى من المعاناة الأولية لأنها تتطور فى ذكرياتها.

وعليكم أن تميزوا طبيعة هذه الذكريات الانفعالية ونوعيتها، بالإضافة إلى قوتها وشدةها. ولنفرض، مثلا، أنكم لستم الشخصية الفاعلة فى الحوادث التي سردها حول الصفة والنخب وبنت العم، بل مجرد شهود عليها.

لما فارق بين أن توجه اليك إمانة أو ثمانى من عجل شديد، وبين أن ترأى ما يحدث فستاء منه، وتتخذ سلوك من كان سببا فى النزاع، دون أن تتحمل ثمة ذلك.

وليس لمة، بالطبع، ما يستثنى إمكانية نشوء معاناة قوية لدى الشاهد، بل قد تكون هذه المعاناة فى بعض الحالات أكبر مما هى عليه لدى شخصية الحدث ذاتها. ولكن ليس هذا ما يهمنى فى الوقت الحاضر. فلما أميز هنا نوعية ذكريات الشاهد الانفعالية المعاشة التي لا تشبه مثيلتها لدى الشخصية ذاتها.

ولمة احتمال آخر، وهو ألا يشترك الشخص فى الحادث لا بوصفه شخصية فاعلة ولا بوصفه شاهدا، وإنما قد يسمح بالحادث أو يقرأ عنه فقط.

لن يقف ذلك علاناً أمام قوة تظهر الذكريات الانفعالية وعمقه. إذ أن هذا التأثير سيكون مرهونا بقوة إتقان الكاتب أو المتحدث، ورفاهة حس القارئ والمستمع.

وأنا لن أنسى مطلقاً قصة شاهد عيان على غرق أحد الزوارق الكبيرة مع طاقمه المؤلف من بعض الطلبة المراهقين حيث توفي رباتهم فجأة في أثناء العاصفة. ولم يسعف الحظ بالنجاة سوى طالب واحد. لقد هزنتى قصة هذه المأساة البحرية التي نقلت إلى نقلها بتفاصيلها كلها ومازالت تثيرنى حتى يومنا هذا.

على أنه تختلف الذكريات الانفعالية لدى كل من الشخصية الفاعلة والشاهد والمستمع والقارئ من مثيلتها لدى الآخر، من حيث نوعية هذه الذكريات.

ويتفق للفنانيين استعمل جميع أنواع المادة الانفعالية وتوظيفها ومعالجتها بما لمتطلبات أدوارهم.

وإليك هذا المثال: لنفرض أنك فى مشهد الصفحة، الذى جئت على ذكره فى الحصة السابقة، لم تكن الشخصية الفاعلة، بل مجرد شاهد.

ولنفرض أيضاً أن هذا المشهد الذى جرى أمام عينيك حينئذ قد ترك يومها فى نفسك أثراً قوياً، وحفر عمقا فى ذاكرتك الانفعالية. سيكون من السهل عليك استعادة مثل هذه المعاناة على الخشية فى دور يناسب ذلك. ولكن لنفرض أن مشهداً كهذا قد وجد ولكنك ستضطر فيه إلى أثناء دور الشخص الذى تلقى الإهانة، وليس دور الشاهد على مشهد الصفحة. فكيف يمكنك أن تحول فى نفسك ذكريات الشاهد الانفعالية إلى معاناة الشخصية ذاتها!

إن الرجل الذى تلقى الإهانة يشعر بها، بينما يقتصر موقف الشاهد على التعاطف. ولذلك يجب أن تحول التعاطف إلى شعور حقيقى يتتاب الشخصية الفاعلة.

وإليك مثالا على هذا النوع من التحويل:

لنفرض أنك جئت إلى صديق لك ووجدته فى حالة مروعة: فهو يغمغم بشيء ما، ويحضر من الألم ويكى، ويهدى علامات اليأس التام. بيد أنك لا تنجح فى فهم جوهر الأمر رغم تأورك القوى بحالة صديقك. ما الذى تعانیه فى هذه اللحظات؟ نوعاً من التعاطف. ولكن هامو ذا صديقك يقودك إلى حجرة مجاورة، وهناك ترى زوجته ملقاة على الأرض فى لجة من الدماء.

وفقد الزوج سيطرته على نفسه لدى رؤيته هذا المشهد فيشرق ويتنحب وتند عنه صرخات لا تفهم جيدا ما يقول من خلالها، بيد أنك تشعر بجورها المأساوى.

ما الذى يتألم فى هذه اللحظات ؟

إنك تتعاطف مع صديقك تعاطفا أقوى.

ولكن ها أنت قد نجحت فى تهدئة صديقك المسكين، وبدأت تفهم ما يقوله،

لقد تبين أن صديقك ذبح زوجته بسبب الغيرة...

لدى سماعك هذا الخبر سيتحول كل شيء فى داخلك. وستقلب تعاطف الشاهد على الفور إلى شعور الشخصية الفاعلة التى وجدت نفسك تقوم بدورها فى الواقع المأساوى.

وتحدث مثل هذه العملية فى فئنا أيضا فى مرحلة الإعداد للدور من الأدوار. فما إن يشعر الفنان بحدوث تحول مشابه فى نفسه، ويشعر بأنه شخصية فاعلة فى حياة المسرحية، حتى يتولد فى داخله شعور حقيقى. وفى كثير من الأحيان يتم هذا التحول من تعاطف الإنسان - الفنان إلى إحساس الشخصية بصورة تلقائية.

وقد تبلغ درجة تطفل الأول (أى الإنسان - الفنان) فى موقف الثانى (أى الشخصية) واستجابته لهذا الموقف حذا يشعر فيه بنفسه أنه فى مكان هذا الأخير.

من خلال هذا الموقف سينظر تلقائيا بمعنى الشخص المهان نفسه، فيرغب فى العمل والتدخل فى الواقعة والاحتجاج ضد تصرفات الشخص المهن كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية وهىء إليه بالذات.

فى هذه الحالة، تحوّل معاناة الشاهد المتعاطف إلى شعور بصورة تلقائية، أى أنها تصبح من نوع معاناة الشخصية ذلها، وتكاد تعادلها قوة.

ولكن لماذا تفعل إذا لم تحدث هذه العملية فى أثناء الابداع ؟ عندئذ لابد من اللجوء إلى التقنية السيكولوجية بظروفها المقترحة، وكلمات «لوه السحرية»، وغير ذلك من عوامل الإثارة التى تستجيب لها الذاكرة الانفعالية.

وعلى هذا، يجب ألا نكتفى فى بحثنا عن المادة الداخلية بالاستفادة مما عشناه بأنفسنا فى الحياة، بل أن نستفيد أيضا مما عرفناه وتعاطفنا معه فى الناس الآخرين.

ولمة عملية مشابهة تحدث للذكريات التي نحصل عليها من القراءة أو من سماع ما يبرده الأشخاص الآخرون.

وبضطرنا هذا أيضا إلى معالجة تلك الانطباعات في أنفسنا، وبالأحرى إلى تحويل تعاطف القارئ أو المستمع إلى شعور حقيقي بنا مشابه لشعور شخصية القصة.

ولكن، ألتزم على معرفة بعملية التحول هذه؟ ألا تفعلون الشيء نفسه في كل دور جديد؟ فأنتم تتعرفون على الدور من خلال قراءة للمسرحية التي هي قصة الكاتب الدرامي بصدد حادث لم تكن، نحن الممثلين، لا شهودا عليه ولا شخصيات فاعله فيه.

عندما نتعرف للمرة الأولى بمؤلف الكاتب الدرامي لا يتولد في داخلنا - فيما خلا بعض الاستثناءات النادرة - سوى تعاطف مع الشخصية. ويتمين علينا من خلال العمل التحفيزي تحويل هذا التعاطف إلى شعور حقيقي خاص بالإنسان - الفنان.

عام (..) ١٩.

سألنا أركلادى نيكولايفتش اليوم:

- هل تذكرون أنود «الجنون» أو أنود «الطائرة المخطمة»؟ هل تذكرون ظروفها المقترحة ولكلمات «لوه» السحرية، ولتطاعات الخيال، وغير ذلك من عوامل الإثارة التي ساعدتكم في الكشف عن المادة الروحية في الذاكرة الانفعالية؟ ولقد توصلتم إلى نتائج مشابهة بمساعدة عوامل إثارة خاطئة.

هل تذكرون ذلك المشهد من مسرحية «براند» وكيف قسمناه إلى وحدات ومهمات استلذت صراعا حادا بين الإناث والذكور منكم؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع عوامل الإثارة الداخلية.

وهل تذكرون مواضيع الانتباه التي استعرضناها بوساطة المصاييح الكهربائية التي كانت تنوهج معنا وهناك سواء على الخشبة أو في صالة المتفرجين؟ إنكم تعلمون الآن أن الموضوعات المحيطة يمكن أن تكون عوامل إثارة لنا.

هل تذكرون الأفعال السيكلوجية، ومنطق هذه الأفعال وتربطها، ثم الصدق والإيمان بأصالة هذا الصدق؟ ذلك أيضا عامل إثارة مهم من عوامل إثارة الشعور. وسترتب عليكم في المستقبل معرفة عدد كبير من عوامل الإثارة الداخلية الجديدة. وأقوى عوامل الإثارة هذه

يكن في كلمات المسرحية وأفكارها، وفي المشاعر التي ينطوى عليها ما وراء النص، وفي العلاقات المتبادلة بين الشخصيات.

ولقد تعرفتم أيضا على عدد كبير من عوامل الإثارة الخارجية المتمثلة في المناظر ووضع الآلات، والأضواء، والصوت، ومؤثرات التشكيلات الحركية الأخرى، التي تخلق توهم الحياة الأصلية وأمرجتها الحية على الخشبة.

فإذا جمعتم عوامل الإثارة التي تعرفونها الآن، وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التي ستترتب عليكم معرفتها، لوجدتم بين أيديكم عددا وافرا منها لا يستهان به. تلك هي ثروتكم من التقنية السيكولوجية، ويجب أن تكونوا قادرين على استخدامها.

وقلت لتوريسوف:

- ولكن كيف؟ اني أشعر بشغف شديد الى تعلم طريقة استدعاء المشاعر المكرورة واستارة الذاكرة الانفعالية في الوقت الذي أنشاء.

وقال أركادى نيكولايفتش شارحا:

- يجب أن تتعاملوا مع الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة مثلما يتعامل الصياد مع طريئته. فإذا لم يأث الطائر بنفسه إليه، فما من وسيلة تمكن من العثور على الطائر وسط أدغال الغابة. ومن ثم لا يبقى أمامه سوى أن يغير طريئته بالخروج من الغابة بمساعدة صغير خاص يدعى «بوق الصياد».

وشعورنا الفني يجفل كما يجفل طائر الغابة ويختبئ في أعماق أنفسنا. وإذا لم يستجيب من تلقاء نفسه. فإنا لن نعثر عليه في مسكنه، ولا بأي حال من الأحوال، ومن ثم لا بد من الاعتماد على بوق الصياد.

إن عوامل الجذب (أو أبواق الصياد) هي نفسها عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة التي كنا نتحدث عنها طوال الوقت.

ولقد انطوت كل مرحلة من مراحل المنهاج التي قطعناها على عامل جذب (أو إثارة) للذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة. وبالفعل، فقد كان كل من كلمة «لواء السحرة»، والظروف المقترحة، وابتداعات الخيال، والوحدات والمهمات، ومواضيع الانتباه، وصدق الأفعال الداخلية والخارجية والإيمان بهذا الصدق بمثابة عامل جذب (أو إثارة) مناسب.

وعلى هذا، فقد أنقضى بنا العمل المدرسي الذى قمنا به حتى الآن إلى عوامل الجلب ونحن نحتاج هذه الأخيرة لاستثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة.

إن عوامل الجلب هي الوسائل الرئيسية المستخدمة في مجال عمل تقنيتنا السيكولوجية. ويجب الاستفادة على نطاق واسع من الصلة القائمة بين عامل الجلب والشعور، لاسيما إنها صلة طبيعية وسوية.

يجب أن يستجيب الفنان استجابة عفوية لعوامل الجلب (عوامل الإثارة) وأن يتمكن منها مطلقا يتمكن عازف (البيانو) الماهر من مفاتيح كته؛ ما إن تفكر ابتداءا جذبا - سواء كان ذلك فكرة حول مجنون، أو طائفة مضطربة، أو إحراق نقود - حتى يخلق شعور ما في داخلك. ثم تفكر فكرة أخرى وإذا بها تستدعي معقدة أخرى مختلفة تماما. عليه أن يعرف ماذا يمكن استحداثه وبأية وسيلة، ما الذى يمكن استحداثه وبأية طعم. يجب أن يكون يستأنا ماهرا من حيث الجوهر يعرف ماذا ينشئ ومن أية بلور. لا يجوز له أن يستخف بأية أداة، ولا بأية عامل من عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية.

ولقد كرست نهاية الحصة للبرهان على أن عملنا للمدرسي كله، ومراحله المختلفة، انما يفضى، بالدرجة الأولى، إلى استثارة الذاكرة الانفعالية، وللمعانة المكررة.

.....عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش في حصة اليوم:

- يتضح مما سبق ذلك الدور الكبير الذى تلعبه الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة في عملية الإبداع.

وبأى الآن دور الحديث عن مخزون الذاكرة الانفعالية. إن هذا المخزون لا يجب أن ينقطع أبدا. فكيف يمكن التوصل إلى ذلك، ولئن نبحث عن المادة الإبداعية؟

أنتم تعرفون أن هذا المخزون هو، بالدرجة الأولى، انطباعاتنا ومشاعرنا ومعالناتنا الخاصة، ونحن نعرف ذلك كله إما من الواقع أو من الحياة المتخيلة والأخرى من ذكرياتنا والكتب التى نقرأها، ومن الفن والعلم والمعارف والرحلات والمتاحف، وبشكل رئيسى من اتصالنا بالناس.

وتختلف طبيعة المادة التى يفتقرها الممثل من الحياة تبعا للكيفية التى يفهم بها المسرح رسالة الفن وواجباته إزاء المتفرج. فثمة عصور وجد فتنا نفسه فى متناول عدد قليل من

الناس الخاملين الذين كانوا يبحثون فيه عن تسلية، ولقد سعى هذا الفن إلى إرضاء هذه الحاجة. وثمة عصور أخرى أصبحت فيها الحياة النابضة التي تحيط بالممثل مادة إبداعية.. وهكذا.

لقد دخلت مواد من مختلف الأنواع في إبداع المسرح خلال عصوره المختلفة. فقد كانت مسرحيات (الفورييل) تكفى بعض الملاحظات السطحية. ولم تكن تتطلب تراجيديا (أوليغوف) الشرطية، في حال توافر حموية معينة وتقنية خارجية لدى الممثل، أكثر من بعض الاضطلال بأساليب الذوق الحماسى. ولقد اكتفى الممثلون لإنعاش الدراما الروسية ابتداء من الستينات وانتهاء بتسعينات القرن التاسع عشر (بامتثال مؤلفات أونستوفسكى) بالخبرة التي كانوا يكتسبونها من وسطهم وفتة المجتمع القريبة منهم. ولكن عندما كتب (تشيفوف) مسرحية «النورس» المشبعة بتأثير المصير الجديد، تبين أن المادة السابقة لم تكن كافية، واحتاج الأمر إلى التغلغل بصورة أعمق إلى حياة المجتمع الإنسانية التي تولدت فيها اتجاهات أدق وأعمق.

وكلما تطورت وتعمقت حياة الشخصيات، وحياة الإنسانية عموماً، توجب على الفنان أن يتعمق أكثر في ظواهر هذه الحياة المعقدة. من أجل هذا، كان لابد من سعة الأفق في مجالات الحياة، حيث تتعاضد هذه الضرورة إلى مالا حدود إبان الأحداث العالمية.

ولا يكفى من أجل ذلك أن توسع دائرة الانتماء لتشمل مختلف مجالات الحياة، فالملاحظة وحدها لا تكفى ويطلب الأمر فهم معنى الظواهر التي نلاحظها، ومعالجة المشاعر المتقلبة التي انطبعت في الذاكرة الانفعالية، والتغلغل إلى المعنى الحقيقي لما يحدث حولنا. ولا تكفى دراسة هذه الحياة لكي نخلق فن «حياة النفس الإنسانية» ونصورها على الخشبة، بل يجب الانغماس بشكل مباشر في جميع ظواهرها متى أمكن ذلك، وأين، وبأية طريقة ممكنة. بعيداً عن ذلك سيحذف إبداعنا وتحول إلى قالب جامد. إن الفنان الذي يراقب الحياة المحيطة به من جانب، والذي يمتحن بنفسه الظواهر المحيطة ولكن لا يتغلغل إلى أسبابها المعقدة، ولا يرى وراءها أحداث الحياة الكبيرة المشبعة بدرامية هائلة وروح حماسية عظيمة، هذا الفنان يموت في سبيل فنه الحقيقي. وعليه كيما يعيش في سبيل الفن أن يتعمق، مهما كلف الأمر، في معنى الحياة التي تحيط به، وأن يشغل ذهنه ويعد امتداده بالمعارف التي تنقصه، وأن يراجع آرائه. لينظر الفنان إلى الحياة بأفق واسع إذا كان لا يرغب في أن يموت إبداعه. إذ لا يمكن أن يكون الممثل الذي تتميز نظرتة بضيق الأفق

فانا بكل ما فى الكلمة من معنى. ومع ذلك، فإن الغالبية من الممثلين الضيقى الأفق هم الذين يصلون إلى مأربهم من خشية المسرح.

ويجب الأخذ بعين الاعتبار، فى أثناء البحث عن المادة الانفعالية، أننا نحن الروس، أقرب إلى رؤية القبيح فى الآخرين وفى أنفسنا على السواء.

لذلك فإن مخزوناتنا من المشاعر والذكريات السلبية فى الذاكرة الانفعالية هو مخزون ضخم. فأدبنا يفيض بالشخصيات السلبية ويقتدر إلى العناصر الإيجابية اختصارا شديدا.

لما مؤلفات فنية كثيرة فى مجال الرذيلة (خطيستاكوف، رئيس البلدة)، ولما انفعالات واسعة المدى فى مجال الصفات الانسانية القاتمة (اليفان الرهيب)، ولكن جوهر فننا المعبر عن «حياة النفس الإنسانية» الجميلة لا يكمن فى تلك الصفات وحدها. نحن بحاجة أيضا إلى مادة أخرى مختلفة. فلهجثوا عنها فى زولبا عالمنا الداعلى المضيئة حيث تزخر بالعبقة والولع الجمالى.

عليكم أن تزودوا ذاكرتكم الانفعالية بمزيد من الانطباعات الجميلة والنبيلة.

أليس واضحا لكم الآن أن الفنان الحقيقي يحتاج لتحقيق ما هو مطلوب منه إلى أن يحيا حياة فنية بمضمونها، شيقة، جميلة، متنوعة، مثيرة وسامية. عليه أن يحيط علما ليس بما يجرى فى المدن الكبيرة فحسب، بل بما يحدث فى المدن النائية، وفى القرى، وفى المعامل، وفى المصانع وفى مركز العالم الثقافى نفسه.

عليه أن يدرس حياة السكان الذين يتشبه إليهم وسكان البلاد الأخرى وسيكولوجيتهم.

نحن بحاجة إلى سعة أفق كبيرة لأننا نؤدى مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى. إننا نطالب بالتعبير عن «حياة النفس الإنسانية» فى جميع أنحاء الكرة الأرضية.

زد على ذلك، أن الممثل لا يخلق على الخشبة حياة عصره فحسب، بل الحياة فى الماضى والحياة فى المستقبل كذلك. وهنا يعقد من مهمته. فالفنان يستطيع، لدى خلقه الزمن الحاضر، أن يراقب ما هو موجود، وما يجرى حوله. أما إذا كان عليه أن يخلق الماضى أو المستقبل، فيجب بآدىء ذى يده أن يرسم الحياة الموجودة، أو أن يعيد خلقها من جديد فى خياله، وهذا عمل معقد كما رأينا.

إننا. كان مثلنا الأعلى، وسيتبقى دائما، السعى لتحقيق ما هو خالد وأبدى فى الفن، وبالأحرى مالا يمكن أن ينتثر أبدا، ما يبقى فنيا وقرينا من قلوب الناس دائما.

واننى لأقصد بذلك فرى الإنجازات الإبداعية التى صارت بالنسبة لنا نماذج كلاسيكية ومثلاً أعلى تنوق اليه أبداً. لذا يجب أن تمكثوا على دراسة هذه النماذج، وأن تبحثوا عن مادة إبداعية انفعالية حية للتصير عنها.

وبأخذ الفنان من الحياة الواقعية أو المتخيلة كل ما يمكن أن تعطيه هذه الحياة للإنسان. بيد أن جميع هذه الانطباعات والانفعالات والمتع، وكل ما يعيش به الآخرون يتحول لديه إلى مادة يستخدمها من أجل الإبداع.

إنه يخلط من الأمور الخاصة والعامة عالماً كاملاً من الصور الجمالية، والأفكار المضيفة التى سحبا أبداً من أجل الجميع.

لم احتم أركادى ليكولاييتش حصته - المحاضرة الثالثة:

- لقد قلت لكم كل ما يمكن قوله لطالب مبتدىء عن الذاكرة الانفعالية، وما تبقى صغرفونه فى المستقبل من خلال متابعتنا برنامج دراستنا.

١٠ - الاتصال

... عام (١٩) .

كان نعمة لافقة معلقة في الصالة كتب عليها:

الاتصال

ودخل أركادى نيكولا يفتش فهتأ بالمرحلة الجديدة، ثم توجه نحو فيسيلوفسكى وسأله:

- بمن أنت على اتصال الآن، أو بأي شيء؟

وكان فيسيلوفسكى مشغولا بالتفكير ولم يتركه السؤل على الفور. فأجاب بلهجة تكاد تكون آلية:

- أنا؟ لست على اتصال بأي شخص، ولا بأي شيء!

فقال أركادى نيكولا يفتش مداعبا:

- أنت «معجزة الطبيعة» إذن! لا بد من إرسالك إلى المتحف ما دمت قادرا على الحياة دون أن تتصل بأي شخص!

وزاح فيسيلوفسكى يعتذر مؤكدا أن أحدا لم ينظر إليه، وهو لم يتوجه بطلب إلى أحد، ولهذا لم يمكن بالإمكان أن يتصل بأحد ما.

وأعرب أركادى نيكولا يفتش عن دهشته قائلا:

- وهل هذا يحتاج إلى أن ينظر إليك أحد ما، أو أن يتحدث إليك؟ هنا أغمض الآن عيني، وسد أذنيك، والزم الصمت ثم لاحظ الشخص أو الشيء الذي تكون على اتصال ذهني معه. هنا حاول أن تلتقط لحظة واحدة لا تكون فيها متصلاً بموضوع اتصال ما!.

وقمت أنا أيضاً بالاعتبار نفسه، أي أنني أغلقت عيني وسدّدت أذني، ورحت أتابع ما يحدث في داخلي.

تراءت لي أمسية البارحة في المسرح حيث عرف الراهي الورتى الشهير وبدأت اتبع حركاتي ذهني خطوة خطوة: هأنذا أدخل الرعدة، وألقي التحية، ثم أجلس بصورة مريحة أراحت العازفين وهم يستعدون.

وسرعان ما يدعوا بمزفون ورحت أستمع إليهم. بيد أنني لم أتمكن من التغلغل إلى طبيعة أدائهم، فأصغى إليه وأحس به بعمق.

«وها هي ذى لحظة فارغة لم يتم فيها أى اتصال». قروى هذا وأسرت أعبر توريسوف بذلك. فأعرب عن دهشته قائلاً:

- كيف!؟ وهل تعتبر لحظة استقبالك مؤلف الفن لحظة فارغة محرومة من الاتصال؟

وقلت فى إصرار:

- نعم، فأننا كنت أستمع ولكنى لم أسمع جيداً، وحاولت أن أتعق ولكنى لم أفصح، وهذا يعنى أن عملية الاتصال لم تبدأ، واللحظة كانت فارغة.

- إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك لها لم يبدأ، لأن العملية السابقة لم تكن قد انتهت وكانت تصرف انتباهك. ولكن ما إن انتهت هذه العملية حتى شرعت فى الاهتمام بالموسيقى أو بشيء ما آخر غير الموسيقى. لذلك، لم يكن ثمة انقطاع فى الاتصال. وأمنت على كلامه قائلاً:

- ليكن الأمر كذلك.

ثم واصلت استذكارى.

كانت قد بدت منى، ولما مشيت الفن، حركة عنيفة، فى مكافئ بدا لى أنها لفتت انتباه الحاضرين. ولقد احتجت إلى بعض الوقت أجلس بهدوء، وأتظاهر بسماع للموسيقى. ولكنى لم أكن أستمع إليها فى واقع الأمر، بل كنت أراقب ما يجرى حولى.

وأقيمت نظرة خاطفة نحو تورسوف وأدركت أنه لم يكن قد انتبه لى حركتى. بعد ذلك رحت أقلب النظر فى أرجاء القاعة باحثاً عن العم شوستوف، ولكنه لم يكن موجوداً. كما لم أجد أحداً من المثليين، ثم رحت أطلع من جديد إلى جميع الحاضرين تقريباً استعرضتهم الواحد بعد الآخر، إلا أن انتباهى تشتت فى جميع الاتجاهات ولم أتمكن من السيطرة عليه أو توجيهه. وما أكثر الصور التى تراءت لى والأفكار التى عطلت على بالى فى أثناء ذلك! ولقد ساعدت للموسيقى على تخليقات الفكر والخيال هذه. كنت أفكر بأعلى وأفكارى الذين يعيشون بعيداً فى مدن أخرى وبصديقى المرفى.

وقال أركادى نيكولا يفتش: إن هذه التصورات لم تولد فى داخلى عيشاً، بل لأننى كنت أحتاج إما إلى أن أنفى على المواضيع أفكارى ومشاعرى وغير ذلك، أو إلى أن أأخذ منها أفكاراً ومشاعر غريبة. وانجذب انتباهى فى نهاية المطاف، لى قناديل الشرا، ورحلت أأمل طويلاً أسمىها الشربة.

وقررت فى نفسى: «هاهى ذى لحظة فارغة: إذ لا يمكن أن نسيء مجرد النظر إلى هذه القناديل العائقة اتصالاً».

وعندما أخرجت تورسوف باكتشافى الجديد أخذ يفسره لى التفسير التالى:

— كنت أحاول أن تفهم كيف تم صنع ذلك الشيء، ومن أية مادة صنع. ولقد أصطاك هنا الموضوع شكله وصوره العامة ومختلف التفاصيل الممكنة عن تكوينه. وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتفكر، إذ تقوم بتسجيلها فى ذاكرتك، بالشيء المترك. وهذا يعنى أنك أخذت شيئاً ما لنفسك من الموضوع. ولهاذا نعتبر، على طريقتنا نحن المثليين، أنه كانت نمة عملية اتصال. وإذا كان يربكك جمود موضوع التأمل، فتذكر أن أى لوحة، أو تمثال، أو صورة لصديق، أو أى شيء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لا حياة فيها: ولكنها تتطوى على جزء من حياة مبدعيها، كذلك القنديل يمكن أن تنبعث فيه الحياة من ذلك الاهتمام الذى نضعه فيه.

وسألت:

— على هذا، فحين تتصل بأى شيء يقع تحت أنظارنا؟

— من المستبعد أن تتمكن من استقبال كل ما تراه حولك بصورة خاطئة، أو أن تعطيه شيئاً ما من نفسك. وبعبارة أخرى، لحظات التقبل هذه أو العطاء على الخشبة لا وجود للاتصال. إنما تولد لحظة اتصال قصيرة بالأشياء عندما تنجح في أن ترسل إليها شيئاً ما من نفسك، أو تستقبل شيئاً ما منها.

ولقد قلت، غير مرة، أنه من الممكن على الخشبة أن ينظر الممثل ويرى ما ينظر إليه، ويمكن أن ينظر إلى الشيء ولا يراه. وبالأحرى من الممكن أن ينظر الممثل على الخشبة إلى كل ما يجرى فوقها وأن يراه ويحس به، ولكن يمكن أيضاً أن ينظر إلى ما يحيط به على الخشبة، ويحس بما يجرى في صالة المخرجين، أو خارج جدران المسرح، ويوليه اهتمامه.

بالإضافة إلى ذلك قد ينظر للممثل ويرى ما ينظر إليه ويتقبله، وقد ينظر ويرى ما ينظر إليه، ولكن لا يتقبل شيئاً مما يجرى حوله على الخشبة.

وبالاعتصار، ثمة نظرة أصيلة ونظرة خارجية، شكلية، أو إذا صح القول، نظرة (بروتوكولية) من حين فارغة كما تعبر عن ذلك في لغتنا.

وثمة وسائل صناعية خاصة لتمويه هذا الخواء الداخلي، بيد أن هذه الوسائل لا تفعل سوى أن تزيد من حقلقة الأعين الفارغة.

هل ثمة حاجة إلى القول بأن لا ضرورة لهذه النظرة على الخشبة، وبأنها ضارة، فالأعين هي مرآة الروح، وبالتالي فإن الأعين الفارغة هي مرآة روح فارغة.

لا تنسوا هذا أبداً!

المهم هو أن تمكس عيون الفنان ونظرة على الخشبة المضمون الداخلي العميق الذي تنطوي عليه روحه المبدع. ومن ثم وجب عليه أن يحس في ذاته هذا المضمون الداخلي العميق الذي يشابه «حياة الإنسان» في الدور الذي يقوم بأدائه، وأن يحصل طوال مدة تواجده على الخشبة بشركائه في المسرحية من خلال هذا المضمون الروحي.

ومع ذلك فإن الفنان هو إنسان، ومن صفاته الضعف البشري. ومن الطبيعي عندما يصعد الخشبة أن يحمل معه هواجسه الحياتية ومشاعره، وتأملاته الخاصة المتولدة من الواقع الحقيقي. ولذلك فإن خطه الحياتي ذا الأفق الضيق لا يتقطع، بل يتسلل إلى محانة الشخصية المصورة لدى أول فرصة سانحة.

والفنان لا يستسلم للدور إلا عندما يستحوذ هذا الأخير عليه، وعندئذ يتم اندماجه بالشخصية وتقمصها لها. ولكن يكفي أن يتصرف انتباهه عن الدور حتى يستحوذ عليه من جديد خط حياته الإنسانية الخاصة، ويحمّله إما إلى صالة المتفرجين وراء الأضواء الأمامية، أو بعيدا خارج جدران المسرح، حيث يبحث لنفسه عن مواضيع للاتصال الذهني، وعندئذ، يجرى التعبير عن الدور بصورة خارجية آلية. وبسبب تشتت الانتباه، وتكرار هذا التشتت، ينقطع خط الحياة والاتصال في كل لحظة، ويجري ملء الفراغات الناشئة بتركيبات من حياة الفنان الخاصة، لا علاقة لها بالشخصية المصورة.

تصوروا عقدا لثمينتا تتأرب فيه كل ثلاث حبات ذهبية مع حبة رابعة بسيطة من القصدير، أما الحبتان الذهبيتان التاليتان فيصل بينهما عيط.

ما نفع مثل هذه المقد؟ ومن يحتاج إلى خط الاتصال المتقطع هذا؟ فالانقطاع المتواصل في خط حياة الدور هو تشويه متواصل للدور وقضاء عليه.

على إنه إذا كانت عملية الاتصال الصحيحة الشاملة ضرورية في الحياة، فإن هذه الضرورة تتضاعف عشرات المرات على الخشبة. ويحدث هذا بفضل طبيعة المسرح وفنه الذي يقوم بشكل كامل على الاتصال المتبادل بين الشخصيات وعلى اتصال الشخصية بذاتها. وفي واقع الأمر: تصوروا أن يمن على بال كاتب مسرحي أن يقدم أبطاله وهم نالمون أو في حالة غيوبة، أي حينما لا تبدى حياة الشخصيات الروحية.

كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع الكاتب على الخشبة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر، ولا يرضيان في أن يقدم أحدهما نفسه للآخر، أو أن يتبادل معه المشاعر والأفكار، بل على العكس يخفيان ذلك، ويجلس كل منهما صامتا في زاوية من زوايا المسرح.

في هذه الحالة، لا يعود ثمة مبرر لبقاء المتفرج في المسرح لأنه لن يجد ما جاء في طلبه، أي أنه لن يحس بمشاعر الشخصيات، ولن يتعرف على أفكارها.

وسيتخلف الأمر تماما إذا التقى الشخصان على الخشبة، ورغب كل منهما في أن يعبر للآخر عن مشاعره، أو أن يقنعه بأفكاره، بينما يحاول الآخر إبراز مشاعر الشخص المتكلم وأفكاره.

والمتفرج عندما يتواجد في أثناء هذا التبادل العاطفي والفكري الذي يقوم بين شخصية أو أكثر على الخشبة، إنما يشبه شاهدا عرضيا على محادثة، ويدفعه هذا إلى التعمق لا

لإرادتها فيما يقولون أو يفعلون. وبذلك يسهم بصمت في الاتصال المتبادل. فيرى إلى معاناة الآخرين، ويعرفها، ويتأثر بها.

ونستنتج مما سبق أن المتفرج لا يفهم ما يجري على الخشبة، ولا يسهم فيه بصورة غير مباشرة إلا عندما تقوم ثمة عملية اتصال بين الشخصيات.

فإذا أراد الممثل أن يستأثر بانتباه الجمهور الفقير الذى يجلس فى الصالة، وجب أن يولى اهتمامه عملية استمرارية الاتصال بزملائه من خلال مشاعره وأفكاره وأفعاله المشابهة لمثيلاتها فى الدور الذى يصوره. كما يجب أن تكون مادة الاتصال الداخلية مادة شيقة قادرة على اجتذاب المستمع والمتفرج.

وتدفعنا الأهمية القصوى التى تحتلها عملية الاتصال إلى توجيه الانتباه، فى المرحلة القريبة المقبلة، إلى مسألة أنواع الاتصال الرئيسية ودراسة هذه المسألة بعناية.

.. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخول الصف:

- سأبدأ بالاتصال الأحادى أو الاتصال الذاتى. ومن أجل هذا أطرح السؤال التالى:

متى نتحدث إلى أنفسنا بصوت عال من خلال اتصال ذاتى يحدث فى الحياة الواقعية؟

عندما يبلغ بنا الاستياء أو الاستثارة حدا لا نستطيع معه السيطرة على أنفسنا، أو عندما نحاول نحن أن ندخل فى رؤوسنا فكرة ما صعبة لا يمكن أن يحيط بها وعينا على الفور، أو عندما نحفظ شيئا ما عن ظهر قلب ونساعد أنفسنا بوساطة الصوت على تذكر ما نستوعبه، أو عندما نظهر، ونحن على انفراد مع أنفسنا، شعورا يعذبنا أو يفرحنا ولو من أجل التحقيق من حالة الحالة الروحية.

وجميع هذه الحالات من الاتصال الذاتى هى نادرة جدا فى الواقع بينما تصادفها بكثرة فى المسرح.

ف عندما يحدث أن اتصل بنفسى على الخشبة فى صمت، أشعر بأننى فى حالة جيدة، لا بل بأننى أحب هذا النوع من الاتصال الذاتى الذى أعرفه جيدا من الحياة الواقعية. وهو ينشأ عندى بصورة طبيعية. ولكن عندما أجدنى مضطرا للوقوف على الخشبة وجهها لوجه مع

نفسى لألقى (مونولوجات) شعيرة طويلة ومنمقة، فإننى أضيق ولا أعرف ماذا أصنع. كيف يمكننى أن أبرر على الخشبة ما يتملر على أن أجد له تبرها فى الحياة الواقعية؟

أين أبحث فى حالة هذا الاتصال الذاتى عن ذاتى هذه؟ فالإنسان عالم رحب مترامى الأطراف، إلى أين وإلى أين أوجه تيارات الاتصال فى داخلى؟

لا بد من توافر ذات محددة وموضوع محدد للقيام بهذه العملية. فأين هما فى داخلى؟ وما دمت محروما من هذين المركزين المتحاورين فى داخلى أجدنى عاجزا عن توجيه انتباهى المشتت. وليس مدهشا أن ينصرف هذا الانتباه نحو الصالة، حيث ترصد بنا دائما ذلك الموضوع الذى لا يقاوم، وأعنى جمهور المتفرجين.

ولكن ها قد علمونى كيف أخرج من هذا المأزق. فلقد أشاروا لى، بالإضافة إلى الدماغ الذى يعتبر مركز حياتنا النفسية والعصبية، نحو مركز آخر يقع بالقرب من القلب، حيث توجد الضفيرة الشمسية.

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين من أجل إجراء المحادثة. ولقد خيل إلى أنهما ليسا موجودين فحسب، بل إنهما أخذتا يتحادثان أيضا.

وأحسست بأن المركز الدماغى هو ممثل عن الوعى، أما مركز الضفيرة الشمسية العصى فهو ممثل عن العاطفة.

وهكذا أخذت أحس بأن العقل على اتصال بالشعور. فقلت لنفسى: «ليتصل كل منهما بالآخر. فهنا معنى أى اكتشاف فى داخلى الذات والموضوع اللذين كنت أبحث عنهما».

ومنذ تلك اللحظة، توطلدت حالة احساسى فى أثناء الاتصال الذاتى على الخشبة ليس فى فواصل الصمت وحسب، بل فى أثناء الاتصال الذاتى بصوت مسموع أيضا.

ولا أريد أن أدخل فى موضوع ما إذا كانت الأمور تجرى على هذه الصورة أم على غيرها، وفيما إذا كان العلم يعترف بما شعرت به أولا يعترف. فمقياسى فى ذلك هو حالة إحساسى الشخصية. وربما كان احساسى يتعلق بى وحدى، وربما كان عشرة (فانتازيا) معينة، بيد أنه يقدم لى العون، وأنا ألبأ إليه.

فإذا كانت وسيلتى العملية غير العلمية تساعدكم أنتم أيضا فهنا أفضل. فأنا لا أصبر على شىء، ولا أؤكد شيئا فى هذا الصدد.

وبعد فاصل صمت قصير أوقف أركادى نيكولا يفتش قتلا:

- أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين زميلك في المشهد فتحقيقها أسهل. بيد أننا نعلم، هنا أيضا، بصعوبات لا بد من معرفتها ولامتلاك القدرة على التمثال ضلعا. ولنفرض أن أحدهم يقف على الحشبة، وأنه يتصل بي اتصالا مباشرا. ولكني كبر.

هل ترون إلى أين لي أنفا وفما ورجلين وذراعين وجذعا. فهل يعقل أن تستطيع الاتصال بهذه الأجزاء التي يتكون منها جسمي دفعة واحدة؟

ثم سألتني تورسوف مستقصيا:

- إننا لم يكن ذلك ممكنا، فاعشر جزءاً واحداً، أو نقطة ما لدى تريد أن تتصل بي من خلالها.

واقترح أحد الطلبة قتلا:

- المينان! إنهما مرآة الروح.

أنتم ترون إنكم لدى الاتصال تبحثون في الإنسان عن روحه قبل كل شيء، عن عالمه الداخلي. فابخوا إذن عن روعي الحياة، عن دأه الحياة.

واستفهم الطلاب قتلتين:

- وكيف يتم ذلك؟

فأجاب أركادى نيكولا يفتش مندهشا:

- أيقل ألا تكون الحياة قد علمتكم ذلك؟ ألم تستشفوا أبدا روح شخص آخر؟ ألم تطلقوا في هذه الروح ملابس شعورككم؟ ما من حاجة إلى تعلم ذلك. انظر إلى بانتباه أكبر، وحاول أن تفهم حالتني الداخلية وأن تحس بها. هكذا بال ضبط.

والآن قل لي كيف تجدني؟

فقلت محاولا أن أدخل في حالته:

- أجلك طيب القلب، منفرج النفس، لطيفا وحيويا وعطوفا.

لم سألني أركادي نيكولا يفتش قاتلاً:

- والآن؟

وتنهيات للإجابة وإذا بي، فجأة، لا أجد أسامي أركادي نيكولا يفتش، بل أجد (فاموسوف) بجميع مميزات المعهودة: المعينين المفرطتين في السناجة، والفم الغليظ، واليدنين المتفتختين، والإشارات الناعمة التي يتميز بها الشيخ للذلل. وسألني تورتسوف بصوت فاموسوف وبلمهة الاحقار التي يتحدث بها إلى (مولتساليين):

- من تخاطب الآن؟

فأجبهه:

- فاموسوف بالطبع.

وسألني أركادي نيكولا يفتش من جديد بعد أن عاد إلى شخصيته هو في لحظة عاطفة:

- وما هو مكان تورتسوف هنا إذن؟ فقلت إن لم تكن على اتصال بألف (فاموسوف) أو يديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما بفضل يدي الممرجين على أداء صفات الشخصيات بل كنت على اتصال بروحي الحية، لوجدت أن هذه الروح لم تتغير. فأنا لا أستطيع أن أطرد روحي من جسمي، كما أفنى لا أستطيع أن أستأجر روحاً من شخص آخر. وهذا يعني أنك أضللت الهدف هذه المرة، ولم تتصل بروحي الحية، بل بشيء ما آخر؟

نرى ما هو هذا الشيء؟

حقاً، ما هو هذا الشيء الذي اتصلت به؟

لقد اتصلت بروح حية بالطبع. فأنا أذكر كيف تولدت في داخل عملية الشعور ذاتها لدى تميم تورتسوف شخصية فاموسوف، وبالأحرى مع تبدل موضوع الاتصال، حيث تحولت مشاعري من الاحترام الذي أكنه لأركادي نيكولا يفتش إلى التهكم والسخرية الطيبة اللذين كانت تستدعيهما في داخلتي شخصية فاموسوف كما أذاها تورتسوف. ولم أنجح في الكشف عن ذلك الذي اتصلت به، وأعترفت بهذا لأركادي نيكولا يفتش، فقال:

- لقد كنت على اتصال بكائن جديد اسمه فاموسوف - تورتسوف، أو تورتسوف - فاموسوف. وستتعرف، في الوقت المناسب، على هذا التحول الساحر الذي يحدث للفنان

المبدع. أما الآن، فاعلم أن الناس يحاولون دائما الاتصال بروح الموضوع الحي، وليس
بأنفه، أو عينيه، أو أذنيه، أو أزرار سترته، كما يفعل الممثلون على خشبة.
وهكذا، أنتم ترون أنه يكفى أن يلتقى شخصان حتى يتم بينهما، في الحال، وبصورة
طبيعية، اتصال متبادل.

فها نحن، مثلا، قد التقينا، فنشأ بيننا الاتصال التالي:
أنا أحاول أن أصير لكم عن أفكارى، وأنتم تستمعون إلىّ وتبذلون مجهودا لتقبل معارفى
وبخبرتى.

ولتدخل غوفوركوف قائلا:

- ولكن، ليس هذا اتصالا متبادلا، لأن عملية بث المشاعر تتم من طرفك أنت فقط، أى
أنتك أنت الذات، أو المتكلم. أما نحن - المواضع أو المستمعين - فنقوم بعملية تقبل
المشاعر، كما ترى. فلننسى، من فضلك، العلاقة المتبادلة التى هى صفة التبادل؟ أين
هى تيارات الشعور المتقبلة؟

وسأل تورسوف:

- وما الذى تفعله الآن؟ إنك تعترض على ما أقول وتحاول انتعاشى. أى أنك تعبر لى عن
شكوكك، وأنا أحاول إدراك هذه الشكوك. هنا هو التيار المتقابل الذى تحدث عنه.

ونشبت غوفوركوف رآه:

- هنا ما حدث الآن، ولكن ما الذى كان يحدث قبل ذلك، عندما كنت تتكلم وحدك؟

واعرض لوكادى نيكولايفتش على هذا قائلا:

- ولكنى لا أرى اختلافا. فقد اتصلنا حينها، والآن، نتابع اتصالنا. ومن الواضح أن عمليتى
الإرسال والاستقبال تتناوبان فيما بينهما فى أثناء الاتصال. ولكنى عندما كنت أفكلم
وحدى، وكنت تستمع إلىّ كنت قد شعرت، أيضا، بما يخالفك من شكوك، لا بل
انتقل إلى نفاد صبرك، ودهشتك، واضطرابك.

ما الذى جعلنى استقبل هذه المشاعر منك؟ عدم قدرتك على احتجازها فى نفسك.
فقد كان يتناوب فى داخلك الإرسال والاستقبال بصورة غير ملحوظة. وهذا يعنى أن التيار
المتقابل، الذى يجرى الحديث عنه، كان موجودا عندما كنت صامتا أيضا. ولكنه لم يظهر

على السطح الا الآن، وبالأحرى الا في أثناء اعتراضك الأخير. أفليس هذا مثالا على الاتصال المتبادل والمستمر على الخشبة، لأن المسرحية، أو أداء الممثلين، يتألفان تقريرا من الحوارات التي هي اتصال متبادل بين شخصين أو أكثر من شخصيات المسرحية.

وللأسف نادرا ما نلتقي هذا الاتصال المتبادل المستمر في المسرح. إذ أن معظم الممثلين يستخدمونه، إذا كانوا يقطعون ذلك، في الوقت الذي يلقون كلمات دورهم فقط، أما في فواصل الصمت، أو عندما ينطق بمثل آخر بمبارات دوره، فأنهم يتصرفون عن الاستمماع، ولا يستقبلون أفكار زملائهم، بل يوقفون عن الأداء وشما يأتي دورهم فيلقاء عباراتهم التالية. هذا النمط التمثيلي يحطم استمرارية الاتصال المتبادل التي تتطلب إعطاء المشاعر وأحدها، ليس في أثناءلقاء الكلمات أو الاستمماع إلى الجواب فحسب، بل في أثناء الصمت الذي غالبا ما يستمر فيه حديث الممون أيضا.

وهذا الاتصال الذي يتخلله انقطاعات شيء خاطيء، لذلك تعلم وأنت تعبر عن أفكارك لشركائك في المشهد، أن تتعلم نفاذها إلى نطاق وعيهم ومشاعرهم. وهذا يحتاج إلى بعض التوقف. فلا تستورد في قول الجزء التالي من عبارتك إلا بعد أن تنتزع بذلك، وتكون قد عبرت حتى النهاية بعينيك ما لم يتسع للتعبير عنه بالانقطاع. وبالمثل يجب أن تكون قادرا على استقبال كلمات شركيك وأفكاره، كل مرة، على نحو جديد، وكذلك تستمعها اليوم. يجب أن تسمى عبارته بصورة جديدة رغم أنك تعرفها جيدا وسمعتها عددا كبيرا من المرات سواء خلال التدريبات، أو في أثناء تقديم العروض. يجب أن تتم عملياتنا استقبال المشاعر والأفكار ورسالتيهما بصورة متبادلة ومتواصلة في كل مرة، ولدى كل إعادة خلق. وهذا أمر يتطلب قدرا كبيرا من الانتباه، والتقنية، والانضباط الفني.

ولم يكد أركادى نيكولايفتش ينتهى من شرحه حتى حان موعد انتهاء الحصة.

..... عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم شرحه أنواع الاتصال المختلفة الذي بدأه في المرة السابقة، فقال:

- سأنتقل إلى بحث نوع جديد من أنواع الاتصال، وهو الاتصال بموضوع متخيل غير واقعي ولا وجود له. (شيخ والد هاملت مثلا). موضوع لا يراه الفنان على الخشبة. ولا المتفرج الذي ينظر من الصالة. ويحاول الممثل غير المحرب، في هذه الحالات من أن يوهم

نفسه بأنه يرى بالفعل الموضوع المقترح غير الموجود، ويستنفد طاقته وانتباهه كله في بذل هذا الجهد على الخشبة.

ولكن الفنان المحرب يدرك أن المسألة لا تكمن في «الاشباح» بل في علاقة الفنان الداخلية بها. ولذلك تجده يضع بدلا من الموضوع غير الموجود («الاشباح») كلمة «لو» السحرية، ويحاول أن يجيب إجابة مخلصة على سؤال يطرحه على نفسه: ماذا في استطاعته أن يفعل لو أن «شبحا» ظهر أمامه الآن في هذا الفراغ.

ولمجا بعض الممثلين - لا سيما الطلاب المبتدئين - عندما يعملون في بيوتهم الى موضوع متخيل، وذلك لعدم توافر موضوع حي لديهم، فيتصورون هذا الموضوع في خيالهم، ويحاولون رؤية الفراغ والاتصال به وبهذا يصرفون قلرا كبيرا من الطاقة والانتباه، ليس في تنفيذ المهمة الداخلية (الضرورية لعملية المماناة) بل على رؤية ما لا وجود له في الواقع. وعندما يألف الممثلون والطلاب هذا الاتصال الخاطيء، ينقلون الوسيلة ذاتها إلى الخشبة دون وعي منهم. وفي نهاية المطاف، يفقدون صلتهم بالموضوع الحي، ويمتادون على وضع موضوع وهمي ميت بينهم وبين زملائهم في المشهد. وتتأصل هذه العادة الخطرة في نفوسهم إلى درجة قد تلازمهم أحيانا مدى الحياة.

ما أصعب الأداء مع ممثل ينظر إليك ويرى شخصا آخر، ولا يكيف أدائه بالنسبة إليك، بل بالنسبة إلى ذلك الشخص الآخر! إن جدارا يفصل بين أمثال هؤلاء الزملاء وبين من يجب أن يتصلوا بهم اتصالا مباشرا، فهم لا يستقبلون الكلمات أو النبرات أو أيأ من وسائل الاتصال الأخرى، وتغشى عيونهم سحابة وهم ينظرون إلى الفراغ ويتوهمون. ولذلك يجب أن تجنبوا هذا النوع من التصديق التمثيلي الخطر والمميت! فهو يتجذر في أنفسكم بسهولة، ويصعب التخلص منه.

وسألته:

- وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا موضوع حي للاتصال؟

فأجاب تورسوف:

- انتظر حتى تجد موضوعا حيا. وستتلقون دورة في «المران والتدريب المتواصل» مخصصة من أجل إجراء التدريبات ليس على انفراد، بل في مجموعات تتكون من شخصين أو أكثر. وأكبر عليكم بأنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال إلا مع مواضيع حية، وتحت إشراف عين خبيرة.

هنا، وثمة شكل آخر من أشكال الاتصال لا يقل صعوبة عن سابقه وهو الاتصال بموضوع جماعي، وبالأحرى الاتصال بصالة المتفرجين التي يجلس فيها كائن ذو ألف من الرؤوس البشرية يدعى «الجمهور».

وأسرع فيوتسوف يقول محذرا:

لا يجوز الاتصال بالجمهور! ولا بأي حال!

- أتت على حق، إذ لا يجوز الاتصال المباشر به في أثناء العرض، ولكن الاتصال غير المباشر بالجمهور أمر ضروري. وتكمن صعوبة اتصالنا للسرعي وخاصيته في أننا نتصل بزميلنا في المشهد والمتفرج في آن واحد، حيث يكون اتصالنا بالأول اتصالا مباشرا وإعيا، والثاني اتصالا غير مباشر ولا إعيا ويتم من خلال الزميل. والواقع في الأمر أن الاتصال يكون متبادلا في الحالتين.

ولكن شومستوف اعترض قائلا:

- أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين على خشبة متبادلا، ولكني لا أفهم كيف يمكن اعتباره كذلك عندما يتعلق الأمر بالمتفرجين؟ فلكي نعتبره كذلك، لابد أن يرسل لنا الجمهور بدوره شيئا إلى الخشبة. فملأنا تتلقى منه في الواقع؟ لا شيء سوى التصفيق وأكاييل الزهور، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها لحظة الإبداع، بل في فترات الاستراحة.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستغربا:

- والضبط، والدموع، والتصفيق، والكلام الخفي في أثناء سهر الفعل، ولحظات الاستشارة الرائعة؟ ألا تحسب لهؤلاء كله حسابا؟

لم استطرد تورسوف في إقناعه قائلا:

سأفص عليك وثمة تصور لك علاقة اتصال المتفرجين بالصالة وعلاقتهم المتبادلة بصورة رائعة. حدث عند تقديم مسرحية «الطائر الأزرق» في حفلة نهائية خاصة للأطفال وفي أثناء محاكمة أبناء الأشجار والوحوش، أن شرعت بشخص يلكرني في الظلام. كان هذا صبيها في العاشرة من عمره يهمس في صوت مضطرب خائف على مصير «إيليتيل» و«ميتيل»:

«قل لهم، إن القوط يترق السمع. هاموزا قد اختبأ، في أراه».

ولم أنجح في تهديته، ولذلك تسال هذا المتفرج الصغير نحو خشبة المسرح، وأخذ يهمس عبر الأضواء الأمامية إلى الممثلات اللاتي كن يقمن بدور الأبناء ليحذرهن من الخطر الذي يهددهن.

أهت هذه استجابة متفرج من الصالة ١٩

ولتقوم ما تلقونه من جمهور المتفرجين تقويما أفضل، جربوا أن تتخلصوا من هذا الجمهور، وأن تقوموا بأداء العرض أمام صالة فارغة. ألا تريدون ذلك؟

وتصورت للحظة وضع عقل مسكين يؤدي أمام صالة فارغة... وشعرت أنه لا يمكن الاستمرار في أداء هذا العرض.

وسأل تورسوف بعد أن كاشفته باعتزالي:

- ولماذا؟ لأنه لا يمكن أن يتحقق إبداع صلاتي دون تبادل في الاتصال بين الممثل والصالة.

فالأداء بلا جمهور كالغناء في غرفة لا يبرى فيها الصوت، مكتظة بالأثاث والسجاد.

أما الأداء أمام جمهور كبير يتجلبب معكم فهو كالغناء في مكان ذي تجهيزات سمعية جيدة. فالمتفرج يخلق، إذا صح القول، تجهيزات سمعية روحية، إنه يستقبل مشاعرنا الإنسانية الحية ويردها إلينا تماما مثلما يفعل مرثان الصوت.

ومعالج هذا النوع من الاتصال بموضوع جماعي بطريقة بسيطة في فن العرض الشرطي أو في الصنعة إذ غالبا ما يكمن أسلوب المسرحية، وأسلوب أدائها، والعرض كله، في شرطية الوسيلة ذاتها. فالممثلون في المسرحيات الكوميديومسرحيات (الفودفيل) القديمة، مثلا، يخاطبون المتفرجين على الدوام، إذ تتقدم الشخصيات وتقف عند مقدمة الخشبة متوجهة، ببساطة، إلى الجمهور في الصالة بعبارات أو (موتولوجات) مسهبة تبين غرض المسرحية. ويجري أداء ذلك بشقة وجراءة واعتداد كبير بالنفس بروق المتفرج. وبالفعل، إذا كنت مستصلا بالجمهور، فاقصص به بحث تسيطر عليه وتقوده.

ولتلقى بالجمهور أيضا في شكل الاتصال الجماعي الجديد، أي في المشاهد الشعبية. ولكن ليس في صالة المتفرجين، بل على خشبة ذاتها. ولا تلجأ في هذه المشاهد إلى الاتصال غير المباشر بالمرشوع الجماعي، بل تستخدم اتصالا مباشرا صريحا. وفي هذه

الحالات، قد تتصل أحيانا بأفراد من الجماعة، وفي أحيان أخرى تضطر إلى الاحاطة بالجماعة كلها فيتم بيننا وبينهما اتصال متبادل موسع إذا صح التعبير.

ويكسب عدد الشخصيات الكبير في المشاهد الشعبية هذا العدد المتباين أئد التباين من حيث طبيعته، عملية الاتصال قوة بالغة، وذلك من خلال إسهامه في تبادل مختلف المظاهر والأفكار. كما أن صفة الجماعة من شأنها أن توجب خضوع كل شخص على انفراد وحيوية الجماعة ككل. وهذا بدوره يستثير مشاعر الممثلين، ويترك في المشاهدتين انطباعا قويا.

ثم انتقل أركادى نيكولايفتش إلى بحث شكل جديد من أشكال الاتصال وهو الاتصال الصناعي التمثيلي، فقال:

- يوجه هذا الاتصال من العنفة إلى صالة للفرجين مباشرة متخطيا بذلك الممثل الرملي، أي شخصيات المسرحية. وتلك طريقة لا تكلف جهدا. وأنتم تعلمون أن هذا الاتصال هو مجرد تظاهر تمثيلي وتصنع. ولن أسهب في الحديث عن هذا النوع لأنني تكلمت عن الصناعة للمسرحية في حصص سابقة بصورة كافية. وأعتقد أن في استباحتكم التمييز بين التظاهر التمثيلي المجرد، وبين السعي الأصل الذي يملئه الفنان لكي يتبادل به المعاناة الإنسانية الحية مع الفنانين الآخرين. ثمة اختلاف كبير بين هذا الفن الرفيع، وبين الفعل الأكلي المجرد. إنهما نوعان متناقضان من أنواع الاتصال. ويترف فتنا بجميع أنواع الاتصال التي أننا على ذكرها باستثناء الاتصال التمثيلي. ولكن لابد من معرفة هذا النوع أيضا ودراسته، وذلك على الأقل من أجل امتلاك المقدرة على التضال ضده.

وعظاما أريد أن أقول بعض الكلمات عن فعالية عملية الاتصال وحيويتها.

كثيرون يعتقدون أن حركات الذراعين والرجلين والجذع الخارجية المرئية هي مظهر من مظاهر الحيوية، وأن الفعل الداخلي غير المرئي وفعاليات الاتصال الروحي ليسا من المظاهر الفعالة.

هذا خطأ، بل خطأ يدهو إلى مزيد من الأسف، لأن تجليات الفعل الداخلي تعتبر مهمة وذات قيمة، خاصة في فننا الذي يعنى بخلق حياة النفس الإنسانية في الدور.

فأحرصوا، إذن، على تحقيق الاتصال الداخلي، واعلموا أن هذا الاتصال هو أحد أهم الأفعال النشيطة على خشبة المسرح وفي الإبداع، ولا بد منه في عملية خلق حياة النفس الإنسانية والتعبير عنها في الدور.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

... لكى نحقق عملية الاتصال لابد لنا من أن نملك ما يمكننا الاتصال بواسطته، أى أفكارنا ومشاعرنا المعاشة قبل كل شئ آخر.

وتخلق الحياة نفسها هذه الأفكار والمشاعر، فى الواقع الحقيقى، فثمة تتولد مادة الاتصال فى داخلنا تلقائيا تبعا للظروف المحيطة.

وليس الأمر على هذه الصورة فى المسرح. وذلك صعوبة جديدة. حيث يقترح علينا مشاعر وأفكار خاطئها الكاتب، وتم طبعها بحروف ميتة فى نص المسرحية. إن معاناة هذه المادة الروحية هو أصعب بكثير من اصطناع نتائج خاطئة لافعالات الدور التى لا وجود لها.

وكذلك الأمر فى مجال الاتصال: فالأصعب أن تصل بزميلك فى المشهد اتصالا أصيلا من أن تصطنع اتصالك به. بيد أن الممثلين يحبون اتباع هذا الطريق الأسهل. فيؤدون بسرور عملية الاتصال بصورة تمثيلية متكلفة ومجردة، بدلا من أن يؤدوها أداء أصيلا على الخشبة. ومن الطريف أن نلاحظ طبيعة المادة التى تقدمها للمتفرجين فى هذه اللحظات!

وهذه مسألة يجدر التفكير فيها. فما يهمنى هو ألا تكتفوا بإدراك هذه المسألة أو الإحساس بها وحسب، بل أن تتروا بأعينكم ما تحمله معنا إلى الخشبة فى أغلب الأحيان للاتصال بالمتفرج. ولكى أرىكم هذا، من الأسهل أن أصعد الخشبة واستعرض لكم بالأمثلة العمانية ما يحتاجون إلى معرفته وزايجته والأحساس به:

ولقد أدى لنا أركادى نيكولايفتش عرضا مسرحيا كاملا بطريقة رائعة من حيث المؤهبة والمهارة والتقنية التمثيلية. ولقد بدأ بالقاء قصيدة شعرية بصورة سريعة ومؤثرة ولكن بطريقة لا توضح أفكار القصيدة، وبالتالى لم نفهم شيئا.

ثم سألتنا:

... ما هى واسطة اتصالى بكم الآن؟

وخجل الطلاب، ولم يعترفوا الاجابة.

فأجاب هو عرضاً عنا قائلًا:

— ما من واسطة على الإطلاق. فقد كنت أترثر وأتثر الكلمات كأنها حبات من العسل، دون أن أعرف ماذا أقول ولأن أقول.

هذه هي المادة الخافضة التي غالباً ما يتصل بوساطتها المثلثون بالمتفرج وهم يغمغمون بكلمات أدوارهم بغية التأثير وحسب، دون أن يهتموا بمعنى هذه الكلمات، أو بما وراء النص الكامن فيها.

وبعد لحظة تأمل، أعلن أركادى نيكولا يفتش أنه سيقراً (المونولوج) الذي يلقيه (فيغارو). في الفصل الأخير من مسرحية «زواج فيغارو».

وكان أدائه هذه المرة مجموعة متممة من الحركات والثيرات والاتصالات الملحمة، ومن الفقهية التي ينتقل عدولها إلى الآخرين، والتعلق للسبوك، والإلقاء السريع، والصوت المتألق ذي الجرس مؤثراً إلى حد بعيد. ولم نستطع منع أنفسنا من التصفيق إلا بصعوبة إذ أن أدائه كان أداء مسرحياً مؤثراً إلى حد بعيد لما مضمون هذا الأداء ظم نقبض عليه، ولم نعرف عما كان يجري الحديث في (المونولوج).

وتوجه إلينا تورسوف ثانية بالسؤال، ولم نحر جواباً لأن ما قدم إلينا، هذه المرة كان كثيراً للغاية، فلم تتمكن من إدراك ما كنا نراه ونسمعه على الفور.

وتولى أركادى نيكولا يفتش الإجابة عنا قائلًا:

— لقد عرضت لكم نفسى في دور ما، واستخدمت (مونولوج) فيغارو، وكلماته، وتشكيله الحركى، وحركاته وأفعاله وغير ذلك لا من أجل أن أعرض لكم الدور نفسه، بل لأقدم نفسى في ذلك الدور، أى المخطبات التي أتمتع بها: شكلى، ووجهى، وإشارتى، والوصفيات وأتماط السلوك التي أقتنها، وحركتى، ومشيتى، وصوتى، ونطقى، وإفئالى، ولهجتى، وحيوتى، والتقنية التي اضطلع بها، وبالاختصار كل شيء ما عدا شعورى نفسه ومعناتى.

ولا يحد أولئك الذين يتمتعون بجهاز تعبير خارجى محدّ أية صعوبة في إنجاز المهمة التي قمت بها، إذ يكفى أن يهتموا بأن يعطى صوتههم صلبه، وأن ينقر لسانهم الحروف والمقاطع والكلمات والجمال، وأن تكشف وضعيات أجسامهم وحركاتهم عن مرونة جميلة، وأن يحجب هذا كله المتفرج. وفي أثناء ذلك، لا يكفى أن تراقب نفسك وحسب،

هل عليك أن تراقب الجالسين في تلك الناحية من الأضواء الامامية أيضاً. لقد قدمت لكم نفسى جملة وتفصيلاً، كما تفضل حسناء للقلبي وهي تراقب باستمرار ثرى ما إذا كانت قد وفقت في إيصال ما تعرضه حسب الطلب. كنت أشعر أنني سلعة معروضة وأنتم المشترون.

وهذا نموذج آخر لما لا ينبغي أن يفعلوه الفنانون على الخشبة رغم أنه يحظى بقبول عظيم من المتفرج.

وتبع ذلك جزمة ثالثة.

لقد قال:

— منذ قليل أرى بكم نفسى في دورما، أما الآن فأرى بكم دورا فى نفسى، كما أعطاه المؤلف، وانسق لدى من خلال العمل. ولا ينشئ هنا أننى سأعاني هذا الدور، إذ لن يكمن الأمر فى معاقلة، بل فى رسمه الخارجى وحسب، أى فى نصه الكلامى، ولهمائته، وأفعاله الخارجية، وتشكيلاته الحركية، وغيرها. لن أكون خالقاً للدور، بل مقدماً له بطريقة تقريرية شكلية.

وقام أركادى نيكولايفتش بأداء مشهد من مسرحية معروقة، حيث يهدد أحد الجيران الكبار نفسه، بالمصادفة، وحيداً فى بيته، لا يعرف أين يذهب بنفسه. ويدافع من الضجر يضع الكرسي فى صفوف متراصة كأنها جنود فى استعراض. ومن ثم يأخذ بترتيب بعض الأشياء على المنضدة، ويفكر فى شيء آخر يبحث على المرح وذى نكهة حادة ثم يرمق بخوف رزمة من الأوراق الرسمية، ويوقع عدداً منها دون أن يقرأها، ثم يتناهب ويتمطى وبعد ذلك يبدأ بتكرار ما قام به من أعمال لا معنى لها.

ولقد ألقى تورتسوف فى أثناء ذلك كله، مونولوجاً حول نيل أصحاب المقامات الرفيعة، وعدم تهريب كل من حللهم إلقاء جلياً أعزاً.

كان أركادى نيكولايفتش يوصل إلينا نص الدور ببرود وبشكل خارجى، كان يستعرض التشكيلات الحركية، ويرسم خطها الخارجى بصورة شكلية، دون أية محاولة لبث الحياة فيها أو لتعميقها، وكان ينطق النص بطريقة تقنية واضحة فى بعض المواضع، وفى مواضع أخرى يسك الأفعال، والأخرى تارة يقوى وضعية الجسم والحركات والإداء والإشارة، وتارة

أخرى يؤكد على تفصيل من تفصيلات الصفات الخارجية محولا نظره، طوال الوقت، إلى صالة المتفرجين للتأكد من وصول رسم الدور المحدد إليهم. وكان يصنع فواصل صامتة متقنة، حيث كان يحتاج إلى ذلك. بهذه الطريقة يؤدي المشاهدون دورا سمعيا منه، ولكنه انتق لديمهم بصورة جيدة، وهم يؤدونه للمرة الخمسمائة فيشعرون بأنهم أشبه بالحاكي، أو بكلمة عرض سينمائية، يمر فيها شرط ما يمتد عددا لا نهاية له من المرات.

وقال أركادي نيكولا يفتش ملاحظا:

- وما يستدعي الدهشة يبحث على الحزن أننا قلما نشاهد في المسارح حتى تلك الأدوار التي استقت ملابسها من خلال العمل ويجرى عرضها بصورة شكلية

ثم استطرد قائلا:

- بقي الآن أن أريكم كيفية الاتصال على الخشبة وواسطته، أي مشاعر الممثل الحية المشابهة للدور، والتي عايناها الفنان جيدا وقام بتجسيدها. ولكنكم شاهدتم هنا الأداء على الخشبة، غير مرة، عندما كنت أجمع إلى هذا الحد أو ذلك في تحقيق عملية الاتصال. وأنتم تعلمون أنني أحاول في هذه العروض أن تقوم بيني وبين شريكى فى المشاهدة علاقة مباشرة، لأنقل إليه مشاعرى الإنسانية الخاصة للمشاهدة لمشاعر الشخصية التي أمسورها. أما الباقى، بما يخلق الانعماج الكامل بالدور ويولد خلقا جديدا هو الفنان، الدور، فيتم بصورة لا واعية. فى هذه العروض، أشعر بأننى أنا نفسى دائما على الخشبة فى الظروف التي تقترحها للمسرحية، وتقترحها المخرجون، وأقترحها أنا، وجميع المساهمين المبدعين فى العرض.

لسوء الحظ، لا يلتقى هذا النوع من الاتصال المسرحى سوى القليل النادر من الاتباع، وأرشد تورسوف ملخصا:

- هل نمة حاجة إلى القول بأن فننا لا يعترف سوى بهذا النوع الأعير من الاتصال بالزميل، وبالأحرى بمشاعره الخاصة التي عايناها بنفسه. أما باقى أشكال الاتصال فنحن إما لا نقبلها، أو نتحمل حدوثها على مضض، ولكن فى جميع الأحوال، لابد للفنان من معرفتها ليتسنى له التنبال ضلعا.

ولنقم الآن بالتحقق من واسطة الصلاكم وكيفيةه على الخشبة، وستقومون أنتم بالأداء، أما أنا فسأشير إلى لحظات الاتصال المخاطبة بلى هذا الجرس. وستكون هذه هى اللحظات

التي يحملون فيها عن موضوع الاتصال - الزميل ، أو تعرضون فيها الدور في أنفسكم أو تعرضون أنفسكم في الدور ، أو تقدمون الدور بصورة تقريرية . وسأشير إلى جميع هذه الأخطاء بدق الجرس . ولن يلقى صمت الامتحان سوى ثلاثة أشكال من الاتصال وهي :

١- الاتصال المباشر بالموضوع على الخشبة ، ومن خلاله الاتصال بالمتفرج بصورة غير مباشرة .

٢- الاتصال الذاتي .

٣- الاتصال بموضوع غائب أو وهمي .

ثم بدأ الاخبار .

وكان أدائنا ، شوستوف وأنا ، أقرب إلى الجودة إلى الرداءة ، ولذلك دهشنا عندما دوت دقات الجرس مرات عديدة .

وأجريت تجارب مشابهة مع جميع الطلاب الآخرين . وكان غوفوركوف وفيليا مينوفا آخر من استدعى إلى صعود الخشبة .

ولقد توقعنا ألا يتوقف أركادى نيكولايفتش عن قرع الجرس في أثناء أدائهما ، ولذلك دهشنا عندما كانت دقات الجرس ، على كثرتها ، أقل بكثير مما اعتقدنا . ما معنى هذا ، وما هي النتيجة التي يجب استخلاصها من هذه التجارب ؟

وبعد أن كاشفنا تورستوف بما يحيرنا قال ملخصا :

- معنى ذلك أن كثيرين يفخرون بمقدرتهم على تحقيق الاتصال الصحيح يخطئون كثيرا في واقع الأمر ، بينما يتبين أن هؤلاء الذين يوجه إليهم الانتقاد الحنيف قادرون على تحقيق هذا الاتصال . أما الفارق بين هؤلاء وأولئك فهو مسألة نسبية : إذ تكثر لحظات الاتصال الصحيح لدى بعضهم ، بينما تكثر لحظات الاتصال الخاطيء لدى بعضهم الآخر .

وفي نهاية الحصة قال أركادى نيكولايفتش :

- في استطاعتكم أن تستخلصوا من التجارب التي قمنا بها النتيجة التالية : وهي أنه لا وجود لاتصال صحيح أو خاطيء بصورة مطلقة ، حيث تحظى حياة الممثل المسرحية على الخشبة بوفرة من اللحظات الصحيحة والخاطئة على السواء ، ولذلك تتناوب لحظات الاتصال الصحيحة مع لحظات الاتصال الخاطئة .

ولو أمكن لنا القيام بدراسة تحليلية لعملية الاتصال، لعبرنا عن النتائج بنسب مئوية، فنطلى الممثل نسبة مئوية على اتصاله بزميله على الخشبة، ونسبة أخرى على اتصاله بالمتفرج، ونسبة ثالثة على عرضه رسم الدور، ونسبة رابعة على عرضه الدور بصورة تقريرية، ونسبة خامسة على عرضه لذاته وهكذا، ويحدد تركيب هذه النسب المثوبة مدى الدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال. وهؤلاء الذين يحصلون على نسبة أكبر من الاتصال بزملائهم على الخشبة، والاتصال بموضوع وهمي، والاتصال الذاتي، هم أقرب الفنانين إلى المثل الأعلى، أما الذين تقل لديهم هذه النسبة، فهم أبعد من غيرهم عن الاتصال الصحيح.

زد على ذلك، فإنه من ضمن تلك المواضيع التي نعتبر الاتصال بها أمراً خاطئاً، ثمة أخطاء فادحة أخرى أقل فداحة. فعندما يعرض الممثل دوره في نفسه، ويقدم رسم الدور السيكولوجي دون أن يعنيه، أفضل من أن يعرض نفسه في دوره، أو يقدمه بطريقة صناعية تقريرية.

وينجم عن ذلك عدد لا نهاية له من التركيبات التي يصعب حصرها.

إن مهمة كل فنان هي أن يتجنب الاختلاطات المذكورة، وأن يؤدي بصورة صحيحة دائماً.

ومن ثم كان من الأفضل من جهة أن يتعلم توطيد موضوع الاتصال - زميله على الخشبة، والاتصال به اتصالاً فعالاً، ومن جهة ثانية أن يعرف المواضيع الخاطئة والاتصال غير الصحيح بها، وأن يتعلم النضال ضد هذه الأخطاء على الخشبة في لحظة الإبداع. وعليكم أن توجهوا عناية خاصة إلى نوعية المادة الداخلية التي تقيمون بواسطتها عملية الاتصال.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- أريد أن أتحقق اليوم من أدوات اتصالكم الخارجى ووسائله. فأنا يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون هذه الأدوات والوسائل حق قدرها! ولذلك اصعدوا خشبة المسرح جميعاً، وليجلس كل منكم مع زميل له، وليبدأ معه نوعاً من النقاش.

وقلت في نفسى: «من الأسهل على أن أقوم بذلك مع المجادل الأول غوفوركوف».

ولهذا جلست الى جواره. ولم تمض دقيقة واحدة حتى تحقق لى ما أردت.

ولاحظ أركادى نيكولا يفتش أثنى استخدام كفى وأصابعى بكثرة عندما أشرح أفكارى لغوفور كوف. ولذلك أمر بتقييدهما.

وسأله مختاراً:

— وما الغاية من هذا؟

— البرهان انطلاقاً من الضد؛ لكنى تفهم بشكل أفضل أننا لا نحرص على ما نملك فى أغلب الأحيان، «وعندما نفقد ما نملك نبكى عليه». ولكنى تقنع كذلك أنه إذا كانت الصون هى مرآة الروح، فإن أطراف الأصابع هى عيون الجسم. وفى أثناء إصدار تورتسوف حكمه هذا، شذوا ولاقى بالمتأمل.

ولما حرمت من استخدام كفى وأصابعى فى عملية الاتصال، أعلنت أقوى من نبرة صوتى، بيد أن أركادى نيكولا يفتش طلب منى أن أعطف من حماسى فأكلمم بهدوء دون أن أرفع صوتى، أو أضفى عليه تلميحات لا لزوم لها.

ولقد لجأت، تموضعا من ذلك، إلى مساعدة عونى، وتعبيرات وجهى، وحركات حاجى، ورقبتى، ورأسى، وجذعى، كنت أحاول أن أعرض ما ألتزم عنى بهنل مزبد من الجهد. بيد أنهم شذوا فزاعى ورجلى وجذعى ورقبتى إلى المقعد، فلم يعد بإمكانى التصرف إلا بفسى وأظنى، وتصيرات وجهى وعينى.

وسرعان ما شذوا وجهى أيضاً، وغطوه بمنديل. ولم يعد يحسنى إلا أن أجازر بصوتى، بيد أن هذا لم يساعدنى فى شيء.

وعندئذ، لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى، ولم يبق لى سوى بصرى وسمعى الداخليين، ونهائى، و «حياة نفسى الإنسانية».

ولقد تركت على هذه الحال مدة طويلة، ثم تناهى إلى سمعى أخيراً. صوت نحيل إلى أنه قادم من العالم الآخر.

كان أركادى نيكولا يفتش بصرخ بكل قواه قائلاً:

— هل ترغب فى استعادة أحد أعضاء الاتصال التى انتزعناها منك؟ اختر واحداً منها؟

وحاولت أن أجيب بحركة كانت تعنى: «حسناً، سأفكر فى الأمر»

ماذا حدث في داخلى وأنا أختار عضو الاتصال الأهم والأكثر ضرورة بالنسبة إلى في البداية، ثار الجدل في داخلى بين مرشحين اثنين على الأولوية وهما البصر والكلام. فكما هو معروف، الأول يمرر عن الشاعر، والثاني الفكر. فإذا كان هذا صحيحا، فأين هم أنصار هذين المرشحين؟

وأثار هذا السؤال نوعا من الجدل والتزاع والتمرد والفوضى في داخلى.

فقد صرخ الشعور معلنا أن جهاز النطق يتبع له، إذ ليس المهم هو الكلمة ذاتها، بل نبرة الصوت التى تعبر عن العلاقة الداخلية بما يتم قوله.

ولقد نشبت الحرب بسبب السمع أيضا. فقد أكد الشعور بأن السمع هو أفضل عامل إقارة له، بينما أخذ الكلام يؤكد في إصرار على أن السمع هو ملحق ضرورى له، وأنه لا يستطيع أن يتوجه إلى أحد بمعزل عنه. وبعد ذلك، ثار الجدل بسبب الإيماء والكفين.

لا يمكن اعتبارهما بالطبع من الكلام فهما لا ينطقان بالكلمة. فلننضمهما؟ ثم الجذع؟ والأرجل؟

واحتل على الأمر تماما فتمكنتي الفهظ:

- اللعنة! لا يمكن للممثل أن يكون كسيحا! يجب أن يمدوا إلى جميع أعضائى! إن أتنازل عن أى منها!

وكاشفت تورسوف، بعد أن فكوا وثاقى، بشطرى «التمردى»: «كل شيء أو لا شيء» فأتيت على قائلها:

- ها أنت ذا تتكلم أخيرا بلغة فنان يترك أهمية كل عضو من أعضاء الاتصال! وآمل أن تساعدك تجربة اليوم في إعطاء هذه الأعضاء حق قدرها!

وليتوارى عن خشبة المسرح وإلى الأبد كل من الأعين التمثيلية الفارغة، والوجوه الجامدة، والأصوات المكتومة، والكلام الخالى من النبر، والأجسام للموجة ذات العمود الفقرى والرقبة الجامدين، والأفزع المتخشبة، والأيدى والأصابع والأرجل الغالية من الحركة الإنسانية، والملشبة البشعة، والحادات القبيحة.

آمل أن يولى الفنانون أجهزتهم الإبداعية من العناية ما يوليه عازف الكمان آلة (ستراديفاريوس*) أو آلة (أماتي)** الثميتين.

اضطر أركادى نيكولا بفتش إلى الإهاء حصته قبل الوقت لانشغاله فى العرض المسائى.

.. .. هام (..) ١٩

قال تورسوف فى حصة اليوم:

- كنا حتى الآن نعالج عملية الاتصال الخارجى المرئى الجسمانى على الخشبة. بيد أن ثمة اتصالا من نوع آخر أكثر اهمية هو الاتصال الداخلى غير المرئى الروحى. وسيدور الحديث اليوم عن هذا الاتصال.

وتكمن صعوبة المهمة التى تواجهنى فى أننى سأضطرب إلى الحديث عن شىء أحسه ولكنى لا أعرفه، شىء خبرته من خلال الممارسة العملية، ولا أملك له أية صيغة نظرية، أو كلمات جاهزة، واضحة، شىء لا أستطيع شرحه إلا بالتلميح والإشارة وببذل مزيد من الجهد لجعلكم تختبرون تلك الأحاسيس التى سيجرى عنها الحديث بأنفسكم.

أمسكنى بقوة من يدى. وبعد أن تركنى أبتعد عنه بمقدار طول ذراعه، ظلل يده الأخرى عينيه ونظر فى وجهى بامعان كما لو كان يريد رسمه.

وبقى هكذا طويلا. وأخيرا، ضغط على يدى ضغطا خفيفا، وهز رأسه ثلاثا، ثم أطلق زفرة كانت فى عمقها وأساها أن خيل إلى أنها ستفجر جسده، وتنتزع الحياة من صدره ثم تركنى، وبدا لى، وقد أرسل رأسه عبر كتفه أنه كان يرى طريقه بلا عيتين، فقد انطلق خارجا دون أن ينظر بهما، وظل يسلط على نورهما حتى آخر لحظة.

* Stradivari أنطونيو (حوالى ١٦٤٣ - ١٧٣٧) صانع آلات كمان كان يعمل فى مدينة (كريمون) وكان كبار الموسيقيين المعاصرين يعزفون على آلات الكمان التى يصنعها.

** Amati أسرة من الصناع الموسيقيين الإيطاليين مؤسسها (أنشريا) (حوالى ١٥٢٠ - حوالى ١٥٨٠) وهو مبتكر نموذج الكمان الكلاسيكى. وأشهر أولاده هو الابن الأصغر (نيكولو) (١٥٩٦ - ١٦٨٤) الذى كانت تقدر آلاته للموسيقية الوترية تقديرا عظيما.

ألا تشعرُونَ أن الحديث يدور في هذه الأبيات حول الاتصال الصامت بين هاملت وأوفيليا؟ ألم تلاحظوا من خلال عمليات الاتصال المتبادلة التي يقومون بها سواء في الحياة، أو على الخشبة تلك الأحاسيس التي تنبثق منكم تياراً إرادياً متدفقاً من أعينكم، ومن أطراف أصابعكم، وعبير مسامعكم؟

كيف نسمي وسيلة الاتصال المتبادلة الخفية هذه؟ هل تقول عنها إنها إرسال اشعاعات واستقبالها؟ أم بث اشعاعات وامتصاصها؟ حسناً سنقف عند هذه التسميات لأننا لا نملك مصطلحات أخرى، ولأنها، أى هذه التسميات، تصور عملية الاتصال التي سأحدث عنها بشكل مبرر.

وستكون هذه التيارات غير المرئية، التي تهتمنا الآن، موضوعاً للبحث العلمي في وقت قريب. وعندئذ سننشأ مصطلحات أدق. وإلى أن يتم ذلك سنبقى على التسمية التي صاغتها لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولنحاول الآن أن نقرب من بحث طرق الاتصال الخفية التي أشرت إليها عن طريق أحاسيسنا الخاصة، فنعثر عليها في أنفسنا ونقوم بتحليلها.

عندما نكون في حالة هادئة، فإننا لا نكاد نلاحظ عملية إرسال الإشعاع واستقباله. ولكن هذه العملية تصبح في لحظات المعاناة القوية والنشوة الروحية والمشاغل الملتهبة أكثر وضوحاً وتحديداً بالنسبة للمرسل والمستقبل على السواء. مثلاً، عندما قفزت أنت، يا مالميتكوف، إلى خشبة المسرح طالبة «النجدة» أو عندما قمت أنت يانازفانوف بأداء المونولوج: «دما، ياهاغو، دما!»، أو في أثناء أود «المجتنون»، أو في الحياة ذاتها عندما نحس دائماً بتدفق هذه التيارات الداخلية، التي يدور عنها الحديث، في أنفسنا.

لقد رأيت أمس فقط في منزل أحد أقاربى مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وخطيبها الشاب. فقد تخاصما، ولم يعد يكلم أحدهما الآخر وانزوبا بعيدين عن بعضهما. وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا ترى خطيبها، ولكنها كانت تصنع ذلك لكي تجذب انتباهه (فهذه الوسيلة: «عدم الاتصال من أجل الاتصال نفسه» مستخدمة أيضاً بين الناس) أما الخطيب الشاب فكان يجلس ساكناً وينظر إلى خطيبته بعينين تشبه عيون

«يلتطفل ستانيسلافسكي رواية (أوفيليا) من الفصل الثاني من مسرحية «هاملت» الشكسبيرية التي ترجمها إلى الروسية (أ. كروغينغ).

أرتب أعلى ملتب ولقد نفذ إلى أعماقها بنظره هذه. فهو قد التقط نظرتها من بعيد ليستشف من خلالها ما تضيح في قلبها من مشاعر. كان يسد نظره نحوها ويحاول أن يلمس بنظره روحها الخفية.

ولقد تغفل إلى هذه الروح بملامس عنبه الخفية. يد أن الخطية الغاضبة ظلت تزوغ عن الاتصال إلى أن تبع أنصرا في التقاط شعاع واحد التمع في نظرتها للحظة خاطفة.

وبدلا من أن يتجهج لللك، انتدت كآبه، فانتقل. وكأنا مصادفة، إلى مكان آخر ليسهل عليه النظر في عنبه مباشرة. كان يتوق إلى الإمساك بيدها ليحبر لها عن مشاعره بطريق اللمس أيضا. ولكنه لم يتجح في ذلك، لأن خطيته لم تكن ترغب في إقامة أى اتصال به.

لقد غابت الكلمات، ولم تكن ثمة صححات أو صرخات تعجب خاصة، كما لم يكن للإيماءات أو الحركات أو الأفعال أى وجود. ولكن في مقابل هذا كله كانت ثمة عيون ونظرة. كان ذلك اتصالا مستقيما، مباشرا، خالصا، من الروح إلى الروح، ومن العين إلى العين، أو من أطراف الأصابع ومن الجسم دون أفعال فيزيولوجية تراها العين.

ليفسر لنا رجال العلم طبيعة هذه العملية الخفية، أما أنا فلا يسنى سوى أن أخدث عن الطريقة التي أحس بها هذه العملية في نفسي، والكيفية التي يمكنني بها توظيف هذه الأحاسيس لمخفئة ضي.

لسوء الحظ استدعى أركادى نيكولايفتش إلى المسرح بصورة مستعجلة، وانقطع الدرس مرة أخرى.

١٩ (..) هام

اقترح علينا أركادى نيكولايفتش قائلا:

- هيا لنبحث في أنفسنا عن تيارات إرسال الإشعاع واستقباله الخفية في أثناء عملية الاتصال، وذلك بهدف معرفتها عن طريق التجربة الشخصية.

لم أجلسونا أزواجا، ووجدت نفسي مرة أخرى أجلس مع غوفور كوف.

وبدأنا من فورنا نرسل الإشعاعات ونستقبلها بصورة خارجية، فيزيولوجية، آلية دونما معنى أو سبب.

فاستوقفنا توريسوف في الحال وقال لنا:

- هنا هو القسر الذي لابد من تجنبه في أثناء عملية إرسال الإشعاع واستقباله. إذ لا يمكن أن يجرى الحديث عن هذه العملية الحساسة والمرهقة في حال وجود توتر عقلي. انظروا إلى ديمكوف وأومتوفخ وكيف انتعق كل منهما الآخر بعينه، واقتربا من بعضهما وكأنما لأخذ قبلة، وليس من أجل القيام بعملية إرسال الإشعاع واستقباله الخفية.

يجب الهدء بالقضاء على كل توتر أينما ظهر.

ثم قال أركادى نيكولا يفتش في لهجة أمرة:

- ليرجع كل منكما بظهره إلى وراء! أكثر من هذا! أكثر من هذا بكثير! اجلسا بأكثر قدر ممكن من الراحة والحيمة! لا ليس كذلك، ليس هذا بالقدر المطلوب! يجب أن تتحقق في جلستكما راحة حقيقية. والآن، فلينظر أحدهكما إلى الآخر. ولكن، هل تسميان هذا نظرا! إن عيونكما تكاد تخرج من محاجرهما من جراء التوتر. تخلصا من التوتر في حلقة العين، أقل من هذا! أقل! تخلصوا منه تماما.

ثم توجه أركادى نيكولا يفتش نحو غوغوركوف وقال له:

- ما الذي تريد إصالة؟

- أحاول، كما ترى، أن لأوصل مناقشتنا حول الفن.

قال أركادى نيكولا يفتش ملاحظا:

- وهل تريد أن تشع الأفكار والكلمات بعينيك؟ لن تنجح في ذلك. حبر عن أفكارك بواسطة الصوت والكلمات، ولتستكمل العين مالا يستطيع الكلام التعبير عنه.

ولربما شعرت في أثناء الجدال بعملية إرسال الإشعاع واستقباله التي تنشأ في كل اتصال.

ورحنا نتجادل من جديد.

وإذا بتوريسوف يقول لي:

- لقد شعرت الآن بأنك أرسلت إشعاعات ما في أثناء فاصل الصمت.

ثم التفت إلى غوروكوف وقال:

- أما أنت، فقد شعرت بأنك تستعد لإرسال الإشعاعات. تذكر ما الذى حدث فى أثناء صمت الترقب هذا.

فقلت مفسرا:

- لقد عجزت عن إقناعه بالمثل الذى سقته له للبرهان على فكرتى، وفجأة أسرع تورسوف بقول لفهوتسوف:

- وأنت، هل شعرت بالنظرة الأخيرة التى وجهتها إليك مالوليتكوفا؟ فقد كان فى تلك النظرة إشعاع حقيقى.

وأجاب فلهوتسوف متحصرا:

- وما له من إشعاع!!! لقد مضى على أسبوع كامل، وأنا أشعر بهذا «الإشعاع» وأقسم بالله أنه لا قبل لى بتحملة.

ثم توجه تورسوف نحوى وقال:

- أنت الآن تسمح وتحاول أن تمتص كل ما يعيش به موضوع الاتصال زميلك الذى يتحدث إليك.

فهل تشعر أنه، بالإضافة إلى المناقشة الكلامية الواعية وتبادل الأفكار الذهنى، ثمة، فى الوقت نفسه، عملية تحسس متبادل تجرى داخلكما، تستقبل خلالها تيارات بعينيك، وترسل تيارات أخرى عن طريقكما؟

إن هذا الاتصال الخفى الذى يتم عبر استقبال الإشعاعات وإرسالها وبشبه تيارا فى حقل الماء يجرى بلا انقطاع تحت الكلمات ونواصل الصمت، هو الذى يشكل تلك العلاقة الخفية بين المواضيع التى تخلق اللحمة الداخلية. وأنتم تذكرون أننى قلت لكم فى حصة سابقة أنه يمكن أن ينظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، دون أن يدرك منه شيئا، أو يعطيه شيئا، كما يمكن أن ينظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، فيستقبل منه إشعاعات الاتصال وتبارقه ويرسلها إليه.

والآن سأقوم بتجربة جديدة لاستدعاء عملية إرسال الاشعاع فى داخلكم. أريدكم أن تصلوا بى.

قال ذلك أركادى نيكولا يفتش وهو يجلس مكان غرغور كروف ثم أوقف يقول:

- اجلسوا بقدر أكبر من الراحة، ولا تكونوا عصبيين، ولا تستعجلوا، ولا تفسروا أنفسكم. وقبل أن تعبّروا عن شيء ما لأحد، يجب أن تملكوا ما تريدون التعبير عنه، وبالأحرى عليكم أن تدخروا مادة ما للاتصال الداعلي.

وبينما كنا نستعد استطراد أركادى نيكولا يفتش يقول:

- منذ زمن ليس بالبعيد كان يبدو لكم عملنا كله وتقنيته السيكلوجية أمراً صعباً، أما الآن فأنتم تقومون بذلك بمرح. ولسوف يحدث الشيء نفسه في مسألة إرسال الإشعاع واستقباله.

ثم طلب منى أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- أريدك أن تعبر لي عن مشاعرك دون كلمات، من خلال عينيك فحسب.

- لا يعني التعبير عن إحساسى بدقائقه المرفهة بمعنى قسط.

- ليس باليد حيلة، لتسقط هذه الدقائق من تعبيرك.

وسألته في حيرة:

- وماذا ينبغي إذن؟

- الشعور بالتعاطف والاحترام، يمكنك أن تعبر عن ذلك بصمت، ولكنك لا تستطيع أن تجعل شخصا آخر يدرك بأنك تحبه، لأنه شاب ذكي وماهر ومقتدر في عمله وإنسان نبيل، دون أن تستخدم كلمات للتعبير عن ذلك كله.

وحملت في عيني أركادى نيكولا يفتش وسألته:

- ما الذي أريد أن أخبرك عنه؟

فأجابني ثورسوف قائلا:

- لا أعرف، ولا يهمنى أن أعرف.

وسألته بدهشة:

- ولماذا؟!

فقال أركادى نيكولايفتش:

- لأنك تشخص بعينيك. فلكى أحس بسمة شعورك العامة لاهد أن تعيش جوهرها الداخلي.

قللت له:

- والآن؟ هل تفهم واسطة اتصال بك؟ فأنا لا أستطيع أن أخبرك عن مشاعر بطريقة أكثر وضوحا.

وأهدى تورتسوف اهتمامه قائلا:

- إنك تحققرنى لسبب ما، ولا يمكننى أن أعرف السبب بالتحديد دون أن تمهر لى عن ذلك بالكلمات. ولكن هذا لا يهمنا الآن، المهم هو هل أحسست بتجار شعور أراد أن ينطلق منك أم لا؟

- ربما أحسست بذلك فى عيني.

قلت ذلك وأخطت أتحقق من الإحساس الذى استشعرته مرة أخرى.

- لا. أنت الآن لم تفكر إلا بكيفية إرسال التيار من نفسك. فقد توترت عضلاتك، وانتصب ذقنك ورقبتك، وخرجت عيونك من محاجرها... يمكنك التعبير عما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وطهيعة وأسهل بكثير مما فعلت. فأنت لست فى حاجة الى عمل عضلى وكسلطه على شخص آخر أشعة رغباتك. فحين لا يسعنا أن نلتقط احساسنا الفيزيولوجى بالتيار الصادر عنا إلا بصعوبة، بينما أرى أن قلبك يكاد ينفجر من جراء التوتر الذى تعاني منه الآن

وقلت فأفقد الصبر:

- هذا يعنى أبى لم أفهمك!

- استرح، وسأحاول خلال ذلك أن أذكرك بذلك الإحساس الذى نبعث منه وتعرفه جيدا فى الحياة العادية.

- لقد شبهته إحدى طالباتى «بالتعبير المتبعث من زهرة»، وأضافت طالبة أخرى: «أخرى بالماس الذى يرسل لمعانه أن يستشعر هذا الإحساس بإرسال الإشعاع». فهل فى استطاعتكم أن تصوروا إحساس الزهرة التى ترسل غيرها، أو إحساس الماس الذى يرسل لمعانه؟

واستطرد تورستوف قائلا: ولقد تذكرت أنا نفسى إحساسى بالتيار الإرادى الميثيق عندما رحت أنظر ذات مرة فى الظلام إلى المصباح المسمى الذى كان يصب على شاشته حزم الأشعة الساطعة. وكذلك كما وقعت عند حافة قهوة بركان ينث هواءً ساغنا. فلقد شعرت فى تلك اللحظة بحرارة الأرض الجوفية الهائلة المنبعثة من الأحماق، وتذكرت ذلك الإحساس بالتيار الروحى الذى ينطلق منا فى لحظات الاتصال العنيف.

ترى ألا تقربك هذه المقارنات من الأحاسيس التى نبحت عنها؟

وقلت فى عناد:

- كلا، إنها لا تستهوينى.

فتلحرج أركادى نيكولا فتش بصبر غارق للعادة وقال:

- سأحاول، إذن، معالجة المسألة من جانب آخر. فاصنع لى:

عندما أكون فى حفلة موسيقية ولا تروقنى الموسيقى فتأتى أبتكر تسليكات مختلفة لأقضى بها على السأم. من ذلك أتى أختار شخصا من الجمهور وأحاول أن أتومه بنظرى تنويما مغناطيسيا. فإذا كانت ضحيتى امرأة جميلة حاولت أن أبشها اعجابى بها. أما إذا كانت شخصية مكروهة فتأتى أقفل إليها تقزى واشمقزى.

فأنا أقفل، فى هذه اللحظات، بضحيتى المختارة، وأسلط عليها أشعة التيار الذى ينطلق منى. وبخالفتى، وأنا أقوم بهذا العمل الذى قد يكون مألوفاً لديك، ذلك الإحساس الفيزيولوجى الذى نبحت عنه الآن.

وسأله تورستوف:

- وهل يخالفك هذا الإحساس أيضا عندما تنوم شخصا آخر تنويما مغناطيسيا؟

فأجاب أركادى نيكولا بفتش فرحاً:

- بالطبع. إذا كنت تشتغل بالتنويم المغناطيسى، فموجب أن تعرف ما نبحت عنه معرفة ممتازة!

فقلت فرحاً:

- ولكن هذا الإحساس بسيط، ونعرفه جيها!

وقال توريسوف بههشة:

- وهل قلت إنه غارق للمادة؟

- ولكنى كنت أبحث فى نفسى عن شيء خاص.

فقال توريسوف:

- هذا ما يحدث دائما. ما إن يتطرق الحديث عن الفن حتى يتشنج الجميع ويسارعوا إلى

ما ألفوه من تفكير فى هذا الصدد.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش بلهجة أمرة:

- فلنقم بتجربتنا مرة أخرى بصورة سريعة!

فسأله:

- ما الذى أشبه الآن؟

- الاحتقار مرة أخرى.

- والآن؟

- أنت تهد الآن أن تلاحظنى.

- والآن؟

- وهذا أيضا شعور طيب، ولكن يشوبه بعض السخريّة.

وقلت فرحا لأنه حرز ما أردت التعبير عنه:

- وهذا يكاد يكون صحيحا.

- هل أدركت الإحساس الذى تحدث عنه؟

وقلت فى غير حزم:

- يبدو أنى أدركت ذلك.

- نحن نسمى هذه العملية فى لغتنا النارجة إشماعا أو لإرسال الإشعاع. وهذه التسمية فى

حد ذاتها تشير إلى ذلك الإحساس بصورة واضحة.

واستطرد أركادى نيكولا يفتش يشرح بصورة، وبالفعل فإن مشاعرنا ورغباتنا الداخلية تبدو وكأنها تنبع أو ترسل إشعاعات تطلق من هيوتنا وأجسامنا وتغمر بتجارها أناما آخرين.

والعملية المقابلة هي استقبال هذه الإشعاعات، وبالأحرى امتصاص أو استيعاب مشاعر الآخرين وأحاسيسهم. وهذه التسمية تشير إلى العملية التي يندرج حولها الحديث الآن. فما رأيك أن تقوم بتجربتها.

وبإدلائنا، أركادى نيكولا يفتش وأنا - الأدوار؛ فأخذ هو يشع مشاعره، وثمت أنا بحزنها على نحو أصبت فيه بعض النجاح.

وبعد أن فرغنا من التجربة قال أركادى نيكولا يفتش:

- حاول أن تصف بالكلمات احساسك باستقبال الإشعاعات.

فقلت مقترحا:

- سأضعه من خلال التشبيه كما فعلت تلك الطالبة التي حدثتنا عنها: أخرى بالمغناطيس عندما يجذب إليه قطعة من الحديد أن يستشعر هذا الإحساس باستقبال الإشعاع.

ولقي هذا التشبيه استحسان تورسوف فقال:

- إنني أفهم هذا.

ولكننا اضطررنا إلى إنهاء هذه الحصة الشيقة، لأنهم كانوا في انتظارنا في قاعة المباراة.

.. هام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولا يفتش اليوم شرحه فقال:

- أمل أنك أحسست بالعلاقة الداخلية التي تنشأ بين الممثلين في أثناء الاتصال سواء تم هذا الاتصال بالكلمات أو بغير الكلمات.

وقلت:

- يبدو لي أنني أحسست بذلك.

- كانت تلك لحظة داخلية، ولقد نشأت من لحظات عريضة متفرقة. ولك إذا استطعنا أن نحقق سلسلة طويلة من المعاني والمظاهر المرتبطة فيما بينها ارتباطا منطقيا متتابعاً، فإن هذه اللحمة سوف تقوى وتصل في نهاية المطاف إلى درجة من قوة الاتصال بتحقيق معها ما

يمكن أن نطلق عليه اسم «التشبث» الذى تصبح بفضل عملية إرسال الإشعاع واستقباله أكثر لينا ورهافة وتجديدا.

وسأل الطلاب باهتمام:

- وما هو المقصود من ذلك؟

فأجاب تومسون شارحا:

- المقصود هو أن تشبث بموضوع الاتصال بمثل تلك القوة التى تجدها فى فك كلاب «البولدوغ» مثلا. يجب أن تكون لدينا نحن أيضا المقدرة على التشبث بأعيننا وبأذناننا وبجميع حواسنا على الغشبية. فإذا كنت تستمع فاستمع واسمع، وإذا كنت تشتم شيئا وجب عليك أن تشمه بالفعل. وإذا كنت تنظر كان عليك أن تنظر وترى لا أن تلامس سطح الموضوع بعينيك، وتكتفى بلعقه دون أن تشبث فيه أستاذك إذا صح القول. ولا يعنى هذا بالطبع أن توتر عضلاتك وتورا زائنا لا ضرورة له.

وأردت أن أتحقق من الأحاسيس التى تخالجنى فسألت:

- وهل أهدت أنا أى قدر من ذلك التشبث فى أثناء أدائى «عطيل».

- كان لمة قدر ضعيل من التشبث، ولكن لو كان الأمر يحتاج إلى تشبث عادى فى مسرحية ما، فالتراجيديا الشكسبيرية تتطلب تشبثا يعادل فى قوته ما يطلق عليه اسم «القبضة المميتة»، ولقد كان أدائك خاليا من هذه القبضة.

ونحن لا نحتاج فى الحياة إلى هذا التشبث القوى دائما، بيد أنه ضرورى على خشبة المسرح، وفى التراجيديا على وجه الخصوص، إذ كيف تسير حياتنا فى واقع الأمر؟ إن قسما كبيرا منها ينقضى فى القيام بأعمال يومية صغيرة. فنحن نستيقظ من نومنا، ونأوى إلى فراشنا، ونقوم ببعض الواجبات. وهذا لا يتطلب تشبثا، بل يجرى بصورة آلية. على أن هذه اللحظات لم تخلق للمسرح. لمة لحظات، بل فترات طويلة من الهلع والسعادة الغامرة والانفعالات الجياشة وغير ذلك من العناية المهمة تضخم حياتك اليومية. إنها تستثير النضال فى سبيل الحرية والفكرة والوجود والحق. هذه اللحظات هى ما نحتاجه على الغشبية. وهى على وجه التحديد ما يتطلب تشبثا داخليا وخارجيا من أجل تجسيده. ومن ثم فإن غمسا وتحمين بالمائة من الحياة الواقعية لا يتطلب تشبثا ويجب حله. أما ما تبقى فيحتاج إلى هذا

التشبيث، وهو ما يجدر تناوله على الخشية. لهذا السبب في استطاعتنا أن نعيش في الحياة دون «تشبيث»، أما على الخشية، فيكاد يكون ضروريا في كل لحظة من لحظات الإبداع. وعليكم أن تذكروا أن التشبيث هو فصل داخلي كبير ونشط، وليس توترا فيزيولوجيا لا لزوم له.

بالإضافة إلى ذلك، لا ننسوا أن ظروف عمل الممثل أمام الجمهور هي ظروف شاقة للعناية، وتتطلب تضاعفا حيويا دائما من أجل تذليلها. في الحقيقة، لا وجود في الحياة لفصح (بورنال) سواء، وألف من المتفرجين، وأضواء أمامية متوهجة، كما أنه ما من ضرورة إلى تحقيق النجاح ونيل إعجاب المتفرجين مهما كلف الأمر. ويجب الاعتراف بأن هذه الظروف هي ظروف غير طبيعية بالنسبة للإنسان العادي. ولابد من أن يكون الفنان قادرا على تذليلها أو عدم ملاحظتها والانصراف عنها إلى مهمة إبداعية شاقة يجرى تنفيذها على العتبة ذاتها. ويجب أن تستقطب هذه المهمة انتباه الفنان وقدراته الخلاقة كلها، وبالأحرى أن تخلق ذلك «التشبيث» الذي يدور عنه الحديث.

عندما أفكر بموضوع التشبيث كثيرا ما تستيقظ ذاكرتي قصة ذلك المروض الذي توجه إلى أفريقيا لاختيار عدد من القردة الصالحة للتربيع. فقد جمعوا له هناك عددا كبيرا منها. وكان عليه أن يقرر من بين هذه المائدة الحية كلها ما يعمد أوفى بغرضه. فماذا كان يفعل؟ كان يأخذ كل قرد على انفراد ويحاول أن يثير انتباهه بشيء ما، كان يلوح أمام عينيه بمنديل فاقع اللون، أو شيء ما يسلى القرد بلحمائه، أو بما يحمله من ضجيج. وبعد أن يجذب انتباه الحيوان بهذا الشيء، كان يحاول صرف انتباه القرد بشيء آخر، ربما كان سيجارة أو بندقة. وكان إذا نجح في ذلك وحول الحيوان انتباهه من المنديل للون أو الطعم الجديد يستبعده ويعرض عن شرائه، أما إذا وجد أن الحيوان، رغم انجذابه بالموضوع الجديد، يعود انتباهه وفي إصرار إلى الموضوع الذي أثار اهتمامه بأداء ذى بدء، أى المنديل، ويبحث عنه، ويحاول أن يخرج منه من جيب المروض، فإن هذا الأخير يحسم الأمر، ويشتري القرد على أساس قدرته على «التشبيث» بالشيء.

بهذه الطريقة تتحقق - نحن أيضا - من قدرة طلابنا على الانتباه والاتصال المسرحيين من قوة التشبيث لديهم واستمراره. فاعملوا على صوغ هذه المقدرة في أنفسكم.

واستأنف أركادى نيكولا يفتش شرحه بعد توقف وجيز:

- لقد تصادف أن قرأت غير مرة في كتب، لا آخذ على عاتقي مسؤولية التأكيد على صفتها العلمية، أن وجه القائل يطبع في عيني ضحيته. وفي استطاعتكم - إذا كان هذا صحيحا - أن تحكموا بأنفسكم على قوة امتصاص الإشعاع لدى الإنسان.

ولو قدر لنا أن نرى بواسطة جهاز ما عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها التي تجري بين الخشبة وصالة المتفرجين لنا العجب من قدرة أعصابنا - نحن الفنانين - على تحمل ضغط التيار الذي نرسله إلى صالة المتفرجين لنعود فنستقبله من أى مكان حتى يجلس في تلك الصالة.

كيف يمكن للممثل أن يملأ مسرحا واسعا مثل مسرح (البولشوى) بإشعاعاته! شيء لا يصدق! ومع ذلك لابد للفنان المسكين أن يملأ الصالة - إذا أراد أن يسيطر عليها - بتيارات خفية من مشاعره وإرادته.

ما الذى يجعل الأدلة فى المسارح الواسعة أمرا صعبا؟ ليس لأن هذا الأداء يحتاج إلى رفع الصوت وبذل مزيد من القفل - لا هذا الأمر لا يخيف أولئك الممثلين الذين اضطلوا بالالتقاء المسرحى. إنما تكمن الصعوبة فى، عملية إرسال الإشعاع ذاكها.



أعتقد أن الناس الذين كانوا يلتقون بى اليوم، وأنا عائد إلى البيت، قد ظنوا بأنى مجنون. فأنا طوال الوقت كنت أقوم بتمارين على إرسال الإشعاع وامتصاصه. ولم أجرؤ على استخدام الناس الأحياء الذين كنت ألتقى بهم فى الطريق، ولذلك اكتفيت بالأشياء الجامدة. ولقد كانت للمواضيع الرئيسية فى هذه التجارب حيوانات محطية صادفتها فى واجهة أحد مخازن القراء الكبيرة. وكانت تضم هذه الواجهة معرضا كاملا من مختلف الوحوش. وكان بينها دب ضخم وضمت بين مخالفه صينية، ولعلب، وقلب، وستجاب. وحاولت أن أعقد مع هذه الوحوش جميعا أواصر صداقة ودية حميمة، فنجرت أن أسبر روحها الوهمية، وأن أستشف شيئا ما من هذه الروح وأن أمتص إشعاعه. ولقد بذلت مزيدا من الجهد فى مسعى هذا، حتى أتى ملت يرقبتي ورأسى وجذعى كله إلى وراء، وهذا اضطررنى إلى موازنة بعض المتسكمين الذين كانوا يتفرجون على هذه الوحوش. بيد أنى

تذكرت، في الحال، نصيحة أركادى نيكولايفتش التي تقضى بعدم المبالغة في بذل الجهد. بعد ذلك قمت بتتويم هذه الوحوش تنويها مقناطيسيا، مثلما يفعل مروض الوحوش بالضاربة، وقلت في نفسي: لو أن هذا الدب ساو نحوى على قائمته الخلفيتين. فهل كان في استطاعتي أن أوقف هذا الوحش بأن أرسل إليه عبر عينيه إشعاع إرادتي؟ وفي أثناء إرسال الإشعاع امتد جسمي نحو الموضوع وارطم أنفي بزجاج الواجهة الضخمة. فقد كنت أحاول أن أعطي الموضوع من نفسي الكثير، فأتأبني إحساس شبيه بذلك الذي ينشأ لدى المرء في أثناء إصابته بدوار البحر.

ولقد جحظت عيني أيضا مثلما يحدث في مثل تلك الحالة.

وانتقدت نفسي: «كلا، لا يمكن أن نسمي هذا العمل الشاق إشعاعا. إنه أقرب إلى عملية التقيؤ. يجب التخفيف من الجهد، لا حاجة إلى هذا التوتر كله». بيد أنني عندما أعلقت أرسل إشعاعا عالى وأضعفت من تركيزها لم أعد أحس فيزيولوجيا بأى إشعاع يصدر عني أو يرد إليّ. وسرعان ما اضطرت إلى قطع تجاربي لأني جمعت بعض المتفرجين. لقد كان حوالى خمسة أشخاص من داخل المخزن ينظرون إليّ ويتسممون. فهم، أغلب الظن، قد رأوا تجاربي وعلت لهم مسلية. على أن هذا لم يقف عائقا دون إجراء التجربة ذاتها في مخزن آخر.

وانخلت بعد ذلك تمثال (تولستوى) النصفى موضحا للتجربة.

ثم جلست أمام تمثال (غوغول) وامتحت قدرتي على التشبث. فقد أردت أن أمسك النصب البرونزي بعيني، وأسحبه بنظرتي لينهض من مقعده الولير. ولكن سرعان ما شعرت بألم في عيني بسبب جعوظهما. بالإضافة إلى أن نظرتي قد التقت، في اللحظة الحرجة، بنظرة أحد المعارف كان يمر بقربي.

وسألني بشيء من العطف: هل تشعر بتوعك في صحتك؟

ولم أعرف كيف أخرج من الورطة، فأجته وقد سيطر على الخجل:

- نعم، فأنا أعاني من شقيقة مروعة!

وقررت في نفسي أنه لا يجوز السماح بمثل هذا التوتر أبدا.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- ما دامت عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها تقوم بهذا الدور المهم فى الاتصال المسرحى أفلا نستطيع الاضطلاع بها تقنيا؟ أما من وسيلة فى هذا المجال تستثير بها عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها الخفية فى داخلنا ومن خلالها نفوى عملية المعاناة ذاتها؟ إذا كتبنا لا نستطيع التوجه من الداخل إلى الخارج، ففى استطاعتنا أن نسلك الطريق المعاكس. وفى هذه الحالة إنما نستخدم العلاقة العضوية القائمة بين الروح والجسم. وتبلغ هذه العلاقة من القوة ما يجعلها قادرة على بحث الموتى تقريبا. وفى واقع الأمر نجدهم يمددون الفريق، الذى فارقتهم علامات الحياة وتوقف نبضه، فى أوضاع محددة أقرها العلم، ويقومون معه بحركات قسرية تجعل أعضاء التنفس لديه تمتص الهواء وتطرعه بصورة آلية. وهذه العملية تكفى لأن تستدعى دورته الدموية ومن ثمة تستأنف أعضاء جسمه القيام بوظائفها المعتادة. وفى أثناء ذلك، وبحكم العلاقة الوطيدة بين الجسم والروح، تتمتع حياة النفس الإنسانية وتعود إلى هذا الفريق الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت.

واستأنف تورسوف شرحه قائلا:

- وعندما تستثير عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها بطريقة اصطناعية على الخشبة فنحن إنما نستخدم المبدأ الذى يقول: عندما لا تتم استشارة الاتصال الداخلى بصورة تلقائية، فيجب معالجته انطلاقا من الخارج. حيث تعتبر هذه المساعدة الخارجية عنصر جذب مثيراً لعملية استقبال الإشعاعات وإرسالها فى البداية، ومن ثم للمعاناة ذاتها.

ولحسن الحظ يخضع عنصر الجذب هذا لصوغ تقنى كما سترون فيما بعد.

وسأبين لكم الآن طريقة استخدامه.

وابتدأ ذلك بأن جلس أركادى نيكولايفتش فى مواجهةى، وجعلنى أكرر مهمة ما، وابتدع ما يبررها، ثم أقيم اتصالى على أساس كل ما توصلت إليه. ولقد سمح لى باستخدام الكلمات، والإيماءات، والإشارات، وكل ما يساعدنى على الاتصال. وفى أثناء ذلك، كان أركادى نيكولايفتش يطلب منى أن أصغى إلى إحساسى الفيزيولوجى بتيارات الإشعاعات الصادرة والواردة.

ولقد استغرق العمل التحضيرى وقتا طويلا لأننى لم أجمع فى التقاط ما كان يريده تورنسوف.

وما إن جمعت فى ذلك حتى أغلقت عملية الاتصال مجرعا الطبيعى. ولقد جعلنى أركادى نيكولا يفتش أقوى الاتصال بوساطة الكلمات والأفعال، وأن أصفى، فى أثناء ذلك، إلى إحساسى الفيزيولوجى. ومن ثم جردنى من الكلمات والأفعال واقترح على أن استأنف اتصالى بوساطة لإرسال الإشعاعات وحده.

ولكننى اضطررت إلى بذل وقت طويل قبل أن أتمكن من ضبط عملية لإرسال الاشعاعات واستقبالها بطريقة فيزيولوجية صرف. وعندما وفقت إلى ذلك أيضا سألتى أركادى نيكولا يفتش: ماذا كان شعورى؟

قلت بشيء من الفكاهة:

- كنت أشعر كئلى مضخة لامتخرج سوى الهواء من عزان ماء فارغ. كان لمة إحساس بتيار يخرج من عبنى، ولربما من تلك الناحية من جسمى التى كانت موجهة اليك.

- استمر، إذن فى إرسال الإشعاع بطريقة فيزيولوجية آلية بالفكر الذى تسمح به إمكانياتك.

بيد أن إمكانياتى لم تسمح لى فى الاستمرار طويلا، وسرعان ما تخطيت عن القيام بما أسميته عملية «لا معنى لها».

وسألتى أركادى نيكولا يفتش:

- ألم تراودك الرغبة فى إعطاء ما كنت تقوم به من معنى ما؟ ألم ينزع إحساسك الداخلى إلى معاوتك؟ وهل يعقل ألا تحاول ذاكرتك الانفعالية أن تقدم لك معاناة ما عرضية من أجل استئطلم تيار الإشعاع الفيزيولوجى المتكون؟

قلت:

- لو أنى أجبرت على مواصلة عملية الإشعاع الفيزيولوجى بصورة آلية دون توقف، لأصبح من الصعب علم اللجوء إلى مساعدة شيء ما يضى معنى على ما أقوم به من فعل.

وبكلمة أخرى، كنت سأحتاج إلى مادة لإرسال الإشعاعات من نفسى أو لامتصاصها. وسألته فى حيرة:

- ولكن من أين نحصل على هذه المادة؟

فأجاب تورتسوف مقترحاً:

- حاول أن تمبر لي عما تشعر به الآن على الأكل، أى عن الحيرة وضلّة الحيلة، أو حاول أن تجد في نفسك شعوراً آخر.

وهكذا فعلت. إذ حاولت أن أقفل إلى تورتسوف أسفى وضجرى بعدما صرت لا أطيق مواصلة إرسال الإشعاعات الفيزيولوجية التي لا معنى لها.

وبدا أن عيني تقولان: «الركنى وشأني! لم هذا الإلحاح! لماذا تعذبني!»

سألني تورتسوف مرة أخرى:

- ما هو شعورك الآن؟

قلت بشيء من الفكاهة أيضاً:

- أشعر كأني مضخة أسندت إلى برميل ذى عروتين فيه من الماء ما يمكن ضخه بدلاً من الهواء.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظاً:

- إذن، فقد أصبح إشعاعك الفيزيولوجي الذي لا معنى له معقولا وهادفاً. وبعد أن كرر هذه التمارين ذاتها، قام بالشئ نفسه لدى استقبال الإشعاعات أيضاً.

فهذه العملية هي ذاتها العملية السابقة، ولكنها تجرى في الاتجاه العاكس. ولهذا لن أتى على وضعها. وسأكتفى بالإشارة إلى نقطة واحدة جديدة لاحظتها خلال تجربتي.

فأنا قبل أن استقبل الإشعاع كان لا بد لي من أن ألمس روح تورتسوف بملامس عيني الخفية، وأن أرى فيها ما يمكن استقباله.

ولقد اضطررت من أجل ذلك إلى التمعن بالإنهاء، والتفخل بشعوري، إذا صح القول، إلى تلك الحالة التي كان يعيشها أركادى نيكولايفتش حينئذ. ومن ثم محاولة خلق حالة التفتش.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- أنت ترى أنه ليس من السهل استثارة عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها على الخشبة بطريقة تقنية، عندما لا تتولد هذه العملية تلقائياً كما يحدث ذلك في الحياة، بيد أنني

أستطيع أن أقدم لك هذا المزماء، وهو أن هذه العملية تتم فى أثناء أداء دور من الأدوار بسهولة أكبر بكثير مما تتم به فى تمرين أو حصة دراسية.

والسبب فى ذلك هو أنه كان عليك أن تبحث الآن بسرعة عن مشاعر عريضة لتدعم بها عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها، ولكن هذه العملية بالذات ستجرى على الخشبة على نحو أسهل وأكثر بساطة. فالى أن تخمين لحظة الأداء العلانى ستكون جميع الظروف المقترحة قد انضحت، وتم العثور على جميع المهمات، ونضج الشعور نفسه، وأصبح متحفزا للظهور والاندفاع فى أول فرصة سانحة. وكل ما نحتاج إليه عندئذ، هو أحد المثيرات الصغيرة لتتدفق مشاعرك المعدة للدور فى تيار تلقائى متصل.

عندما تفرغ الماء من حوض تربية الأسماك والنباتات المائية بمساعدة خرطوم مطاطى فإنك تمتص الهواء فى الخرطوم مرة واحدة فحسب، ومن ثم ينصب الماء من تلقاء نفسه. وهذا ما يحدث فى عملية إرسال الإشعاع: أعط دفعة واحدة، وبالأحرى افتح منفذا لارسال الاشعاعات، وستتدفق الشعور من الداخل بصورة تلقائية.

وسأل الطلاب:

- وما هى التمارين التى يتم بمساعدتها التدرب على عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها؟

- يتم التدرب على هذه العملية بمساعدة التمرينين اللذين قمتم بهما الآن. فالتمرين الأول يتلخص فى ابتعائكم انفعالا ما (شعورا ما) بمساعدة عناصر الجذب فى أنفسكم، ونقله الى شخص آخر. وعليكم أن تصفوا، فى أثناء ذلك، إلى إحساسكم الفيزيولوجى. وبالطريقة ذاتها عودوا أنفسكم على الإحساس بعملية استقبال الاشعاعات لدى استدعائها بصورة طبيعية وملاحظتها لدى الاتصال بالآخرين.

أما التمرين الثانى فيتلخص فى ابتعائكم إحساسا فيزيولوجيا واحدا بارسال الاشعاعات أو استقبالها فى أنفسكم دون معاناة انفعالية. ولابد من أن تركزوا انتباهكم تركيزا كبيرا فى أثناء هذا العمل ولا قد تخلطون بين الإحساس بارسال الإشعاعات واستقبالها وبين التوتر العضلى العادى. وعندما يتحقق لكم ضبط العملية الفيزيولوجية ضموا شعورا ما من الداخل من أجل إشعاعه أو استقباله. وأكرر هنا أن عليكم أن تتجنبوا القسر والمخاضات الفيزيولوجية فى أثناء ذلك. إذ يجب أن تتم عملية ارسال الاشعاعات وامتصاصها بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة الفيزيولوجية. والجدير بالذكر، أن هذه الوسيلة الجديدة

مساعدكم في توجيه الانتباه إلى الموضوع وتوطيده، لأنه لا يمكن إرسال الإشعاع دون موضوع ثابت.

ولكن لا تقوموا بهلكن التمرتين وحدكم أو مع شخص من صنع الخيال.

بل يجب أن تتصلوا بموضوع حي، موجود في الحياة، ومائل أمامكم، ودرج في استقبال مشاعركم بصورة واقعية. إذ أن عملية الاتصال تشترط التبادل. وكذلك يجب ألا تحاولوا القيام بالتمارين بمفردكم دون إشراف إيفان بلا تونو فيتش إذ انكم تحتاجون إلى عين خبيرة تمنع عنكم إمكانية التصدع نتيجة الخلط بين التقاصر العضلي العادي وبين عملية إرسال الإشعاعات أو امتصاصها. وهذا التصدع خطر شأنه في ذلك شأن كل تصدع.

وهفت قائلا:

- يا إلهي، ما أصعب هذا!

فقال أركادي نيكولا فيتش مستغبرا.

- وهل من الصعب القيام بما هو عادي وسوى بالنسبة لطبيعتنا؟ أنت مخطيء إذ يمكن بلوغ الشيء السوى بسهولة وأصعب بكثير أن نعود أنفسنا على تسر طبيعتنا. ولذلك عليكم أن تعرفوا قوانين الطبيعة، وألا تطلبوا منها إلا ما هو سوى بالنسبة لها.

وأقول أن يأتي الوقت الذي لا يستطيعون فيه الوثوق مع زملائكم على الخشبة دون أن يجمعكم معهم اتصال داخلي، أو ذلك «التثبث» الذي يبدو لكم تحقيقه الآن أمرا صعبا. ولقد كانت تبدو لكم أمور مثل إرخاء العضلات، والانتباه، والظروف المقترحة شيئا صعبا، أما الآن فقد أصبحت ضرورية.

لهذا يجب أن تسعدوا لأنكم أقرعتم تقنيكم بإضافة عنصر جذب جديد ومهم للغاية في استشارة الاتصال، هو عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها.

١١. التكيف وعناصر الفنان. وخصائصه

وقدراته، ومواهبه الأخرى

... هام (...) ١٩

دخل أركادى نيكولايفتش الصف وقرأ كلمة «التكيف» على اللافتة التي كان قد علقها رحمانوف فهتأنا بالمرحلة الجديدة، ثم استدعى فيوتنسوف وأعطاه المهمة التالية:

- أنت تهرب اللهاب إلى بعض معاركك في ضواحي المدينة حيث تأمل في قضاء وقت ممتع، وتعلم أن القطار يغادر في الساعة الثانية، وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة، فكيف يمكنك الإفلات قبل انتهاء النورس؟ إن الصموية هنا تكمن في اضطرارك إلى خداعي وخداع جميع زملائك. فكيف تفعل هذا؟

وقلت موضحاً:

- أن يظهر بالحزن، وبأنه مشغول اللهن ومريض ومصاب بمكروه. وعندما يسألونه «ما بك؟» يحكي لهم قصة خارقة للعادة، ولكن يمكن تصديقها، وعندئذ سيخلون سبيله، شاموا هذا أم أبوا.

وسرعان ما دبت الحيرة في أوصال فيوتنسوف على الفور وشرع يفتقر ويصالب ساليه بصورة لا يمكن وصفها وهو يقول:

- رائع! إلى ألفهم هذا! ألفهم جيداً!

ولكنه ما كاد يقوم بحركة الانعطاف الثالثة والرابعة حتى تراجع وصرخ من الألم، ثم تسمر في مكانه، وقد رفع إحدى رجليه وتغيرت معالم وجهه.

ولقد اعتقدنا، في الوهلة الأولى، بأنه يخدعنا وأن ما يفعله مجرد أداء. ولكنه كان يتألم بالفعل، فصدقته ونهضت وكنت على وشك أن أذهب إليه لمساعدته لولا أن الشك أخذ يساورني، أما الآخرون فقد اندفعوا إلى الخشبة. ولم يسمح فيونتسوف لأحد بأن يلمس رجله، وحاول أن يدوس عليها، ولكنه صرخ فجأة متألماً بطريقة جعلتنا - أركادى نيكولا يفتش وأنا - نتبادل النظرات ليسأل أحدهما الآخر بعينية أصدق ما يجرى على الخشبة أم خداع؟ ولقد اقتاد الزملاء فيونتسوف بحذر كبير، فكان يدوس على قدم سليمة واحدة وقد أسندوه من تحت إبطه، ومن الجانبين، ولقد سار هذا الموكب بهدوء ومهابة وصمت.

وفجأة راح فيونتسوف يرقص (الكومارينسكايا) ثم انفجر ضاحكاً بصخب وهو يقول:
- رأيتم! لقد عانيت الاحساس بمهارة عظيمة! .. بموهبة فائقة! بدقة كاملة لا تميزها عن الحقيقة أبداً!

كان يردد هذه الجمل المتناثرة وهو غارق في الضحك.
ولقد قبل فيونتسوف بحاصفة من التصفيق، وشمرت أنا مرة أخرى بموهبته.
وسألنا أركادى نيكولا يفتش:

- هل تعرفون لماذا صفقتم له؟

وأجاب بنفسه على سؤاله للتو:

- لأنه عثر على تكيف جيد، وقام بتنفيذه بصورة ناجحة.

وسنطلق كلمة «التكيف» هذه من الآن فصاعداً على الحيلة الداخلية أو الخارجية التي يوفق بفضلها الناس بين أنفسهم وبين الآخرين، وتساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال به.

* الكومارينسكايا: أغنية ورقصة شعبية يرقصها الرجال بصورة رئيسية. وهي ذات طابع فكاهي على الأغلب.

وسأل الطلاب ثانية:

- وما هو المقصود بكلمة «يوفق»؟

فقال نورسوف:

- ما فعله فيونتسوف الآن، فهو بفضل حيلته قد وفق بين نفسه وبين الآخرين بهدف الخروج من المحنة قبل انتهائها.

واعرض أحد الطلاب قائلا:

- ولكنني أعتقد أنه قد خدعنا ليس إلا.

وسأل أركادى نيكولايفتش:

- وهل كنتم ستصدقونه لولا هذه الخدعة؟ فقد كان الخبث ضروريا لبلوغ الهدف والإفلات من الدروس. ولقد أقدم فيونتسوف على الخبث وعلى الخداع لأنه وفق بين نفسه وبين الظروف المعيقة عن الإفلات من الدروس.

وسأل غورفركوف مستطهما:

- وإذن التكيف يعني الخداع؟

- إنه كذلك في بعض الحالات، ولكنه في حالات أخرى قد يكون تصورا عيانا للمشاعر والأفكار. وهو يساعد تارة على اجتذاب شخص نرغب في الاتصال به واستمالاته نحونا، وتارة أخرى يكون واسطة نعبّر بها للآخرين عن شيء خفي نحس به، ولا نستطيع التعبير عنه بالألفاظ، وهكذا...

أنتم ترون أن إمكانيات التكيف ووظائفه متنوعة ومتعددة.

وإليك هذا المثال: لنفرض، يا نازفانوف، أنك تحتل منصبا مهما، وأنتى أحد المراجعين، ولنفرض أن مساعدتك لى ضرورة جدا وأنت لا تعرفنى. لذلك، لابد من إيجاد طريقة أبرز بفضلها بين حشد المراجعين، هذا إذا أردت أن أبلغ ما أهدف إليه من مساعدة ضرورية.

ولكن كيف يمكننى أن استدعى انتباهك نحوى وأن أسيطر عليه؟ كيف يمكننى أن أعزز العلاقة أو الاتصال البسيط الذى نشأ بيننا؟ كيف يمكننى أن استميلك نحوى؟ ما هى الوسائل التى تمكننى من الوصول إلى فكرك ومشاعرك وانتباهك وخيالك؟ كيف يمكننى أن أمس روح هذه الشخصية ذات النفوذ؟

لو أنه رأى بصره الداخلى ظروف حياتى البائسة، وخلق فى مخيلته صورة تقرب ولو بعض الشيء من حقيقة واقعى المولم، لأبدى اهتمامه وفتح قلبه للاتصال بى، ولانقذت نفسى عندئذ! ولكن، من أجل النفاذ إلى صميم إنسان آخر، والإحساس بروحه لابد من اللجوء إلى التكيف.

واننا بمساعدته نسعى إلى بلورة شعورنا الداخلى وحالتنا العامة بمرور أكبر قدر الإمكان. على أننا فى حالات أخرى نلجأ الى التكيف ذاته لنخفى مشاعرنا وحالتنا العامة ونموهما. فالإنسان الذى يتصف بالانفء والكبرياء يحاول أن يتظاهر بالدماثة ليمحو الإساءة التى يحس بها. والمحقق فى أثناء الاستجواب يخفى موقفه الحقيقى من المجرم الذى يجرى التحقيق معه بحيث مستخدما شتى التكيفات.

فالتكيف هو أحد الوسائل المهمة فى كل اتصال، بما فى ذلك الاتصال الذاتى، لأنه من الضروري للمرء أن يتكيف مع ذاته، ومع حالته الروحية لكى يقنع نفسه.

وكلما ازداد تعقيد المهمة أو المشاعر التى نعبر عنها، وجب أن تصبح التكيفات، ووظائفها، وأشكالها، أبلغ وأدق وأكثر تنوعا.

وقال غوفوركوف مجادلا:

- أرجو المعذرة، فثمة كلمات للتعبير عن هذا كله!

- وهل تعتقد أنها تعنى بالتعبير عن دقائق الشعور المرهفة؟ كلا. فالكلمات وحدها لا تكفى فى أثناء الاتصال. إنها (بروتوكولية) جدا وميتة. ولابد من الشعور لكى نبعث فيها الحياة، كما لابد من التكيفات للكشف عن هذا الشعور ونقله إلى موضوع الاتصال. فالتكيفات تكمل الكلمات ونقول ما لم يستكمل قوله حتى النهاية.

وسأل أحد الطلاب:

- وهل هذا يعنى أنه كلما كثرت التكيفات قوى الاتصال واكتمل؟

- لا تكمن المسألة فى كمية التكيفات بل فى كلفتها.

وسألت مستفهما:

- وما هى الكيفية التى نحتاج إليها على الحشبة؟

- إنها متنوعة جدا. ولكل فنان تكييفاته الأصلية التي تميزه وتختلف باختلافا كبيرا فيما بينها من حيث نشوتها وميزاتها، كذلك الأمر في الحياة الواقعية ذاتها، إذ أن الرجال والنساء والشيخوخ والأطفال، والمهمين والمتواضعين وذوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة هؤلاء كلهم يضطلعون بتكيفات متنوعة خاصة بكل منهم.

ويستدعى تغيير في ظروف الحياة والبيئة ومكان الفعل وزمانه تغييرات مناسبة في التكييفات. إن توفيقك بين نفسك وظروفك في الليل عندما ينام الجميع، يختلف عنه في النهار وأنت بين الناس. وعندما تصل إلى بلد أجنبي، فإنك تبحث عن تكييفات مناسبة تلائم الظروف المحلية الخاصة بذلك البلد.

وكل شعور تعانیه يتطلب، في أثناء التعبير عنه، خاصيته المرفقة في تكييفاته. كما يتطلب جميع أشكال الاتصال المتبادل والجماعي والاتصال بموضوع غائب أو وهمي النخ خصائص مناسبة في تكييفاتها.

والناس يتصلون فيما بينهم بمساعدة حواسهم الخمس وطرق الاتصال المرئية والخفية، وبالأحرى بواسطة الميول والإيماء والصوت وحركات الأيدي والأصابع والجسم كله، وكذلك بمساعدة ارسال الاشعاعات واستقبالها. ولابد من أجل هذا كله من تكييفات مناسبة في كل حالة.

ومن الممثلين من يتمتع بتكيفات رائعة في مجال المعاناة الدرامية، ويقتدر إليها اقتدارا تاما في الكوميديا، أو بالعكس، إذ يتمتعون بتكيفات جميلة في الكوميديا بينما تكون تكييفاتهم في الدراما سيئة.

وكثيرا ما نجد من الممثلين من يضطلع بمعاناة رائعة في جميع مجالات الشعور الانساني، ويتمتع بتكيفات ممتازة وصادقة. ولكنه، في أغلب الأحيان، لا يترك انطبعا قويا الا في أثناء التدريبات المغلفة، عندما يكون المخرج والمُشاهد قريبا منه. أما لدى الانتقال إلى الخشبة التي تتطلب تألقا أكبر، فتشعب هذه التكييفات ولا تجتاز عتبة الأضواء الأمامية، وإن اجتازتها فلا تجتازها في شكل مسرحي متألف بما فيه الكفاية.

ونحن نعرف من الممثلين من يتمتع بتكيفات متألقة، ولكنها قليلة. ولذلك سرعان ما تفقد قوتها وتأثيرها بسبب الروتابة.

وأخيرا، هناك ممثلون ممن قسا عليهم القدر تتصف لديهم التكيفات، على صدقها بالرعاية والرعاية والشحوب، هؤلاء الممثلون لن يكونوا فى طليعة رجال المسرح فى يوم من الأيام.

.. .. هام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه الذى لم يستكمله فى الحصة السابقة فقال:

— لعن كان الناس فى الحياة العادية يحتاجون الى عدد لا نهاية له من التكيفات، فإن حاجة الممثلين إلى هذه التكيفات على خشبة أكبر بكثير، فنحن فى المسرح نكون دائما على اتصال ببعضنا البعض، وبالتالي يتوجب علينا أن نتكيف طوال الوقت. وفى هذا كله يحتل نوع التكيف مكانة كبيرة، وذلك من حيث التألق، والبهاء، والجسارة، والدقة، والتلوين، والرشاقة، واللوب.

وعلى سبيل المثال ما فعله فوتسوف فى الحصة السابقة كان متألقا إلى درجة الجسارة. ولكن ثمة صور أخرى للتكيف.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش موجها أوامره:

— ليصدق كل من فيليامينوفا وغوفوركوف وفيسيلوفسكى خشبة المسرح، وليؤدوا لنا «أود» «احتراق النقود».

نهضت فيليامينوفا بكسل، ووقفت تنتظر بوجه مكتئب أن يحذو زميلاها حذوها فينهضان من مكانيهما. ولكنهما ظلا جالسين.

وساد فاصل صمت محرج.

وعندما لم تعد تحتل فيليامينوفا ثقل الوضع الناشئ بدأت تتكلم. وللتخفيف من وقع الكلمات استخدمت تكلفها الأنثوى لأنها تعرف من تجربتها بأنه يؤثر على الرجال.

ثم خفضت بصرها وراحت تقتلع باجتهاد نوط الرقم من المقعد الواقع أمامها محاولة إخفاء حالتها. ثم رفعت فيليامينوفا المنديل إلى وجهها لإخفاء حمرة الخجل التى اصطبغت بها وجنتاهما.

وامتد فاصل الصمت الى مالا نهاية. ولكى تملأ فيليا مينوفا هذا الفاصل، وتخفف من ثقل الوضع الناشئ، وتضفى على ارتباطها ظلا من المزاح، افتعلت بصعوبة ضحكة صغيرة لا مرح فيها.

ثم راحت الحسنة تؤكد قائلة:

- لقد سمعنا هذا الأتود؟ حقا لقد أصابنا منه سأم عظيم! ولكنى لا أعرف كيف أعبر عن ذلك. أعطنا، من فضلك اتودا جديدا... وسترى، عندئذ، كيف سنؤديه بصورة... بصورة رائعة!

فقال أركادى نيكولايفتش مقررا:

- أحسنت! رائع! لم أعد الآن بحاجة إلى أتود احتراق النقود؟ فأنت قدمت لنا ما نحتاج إليه دون ذلك.
وسألناه:

- وما الذى قدمته لنا تخديدا؟

- إذا كان فيونتسوف أعطانا تكييفات خارجية، متألقة تتسم بالجرأة، فإن فيليا مينوفا قد عثرت على تكييفات داخلية مرهفة أكثر رشاقة فهي كانت تقنعنى فى صبر عظيم، وتحاول استشارة شفقتى بمختلف السبل. فاستخدمت ارتباطها، لابل حتى دموعها استخدما جيدا، وراحت تفنح، حيثما كان ذلك ممكنا، لبلوغ هدفها وتحقيق مهمتها. ولقد بدلت من تكييفاتها بين حين وآخر. لأنها كانت ترغب فى أن تعبر لى عن الشعور الذى كانت تعانيه بدقائقه المرهفة، وأن تدفعنى الى ادراكه.

فإذا أخفق تكييف ماء، أو أخذ يبعث على السأم، كانت تجرب تكييفا ثانيا وثالثا، على أمل أن تعثر، أخيرا على أكثر التكييفات إقناعا وقدرة على التغفل فى روح موضوع الاتصال.

يجب أن تتعلموا كيف تتكيفون مع الظروف والزمن ومع كل شخص على انفراد. فإذا كنتم تتعاملون مع شخص غبى، وجب أن توفقوا أنفسكم بما يتلاءم مع تفكيره، وأن تبحثوا عن أبسط الاشكال الكلامية والتكيفات التى يستطيع بلوغها وادراكها.

أما إذا كان موضوع الاتصال، على العكس، شخصا حاضرا ذهن، فحينئذ أن تنصرف فوا بقدر أكبر من الحذر، وأن تبحثوا عن تكييفات مرهفة حتى لا يكشف حملكم، ويؤرخ عن الاتصال.

ويمكن الحكم على مدى أهمية دور التكيف من أن كثيرا من الفنانين الذين تتصف معاناتهم بقوة متوسطة، ولكن من يتمتعون بتكيفات متألقة، هم أقدر على التعبير عن «حياة النفس الانسانية» من ممثلين آخرين يفوقونهم في عمق الشعور وقوته. إلا أن تكييفاتهم تتصف التكيفات لديهم بالشحوب.

ويستحسن ملاحظة التكيف لدى الأطفال لأنه يتجلى عندهم بصورة أكثر تلقا مما يتجلى به عند الكبار.

واليكم هذا المثال: لى قرىتان: الصغرى تجسّد للمواطن الفؤارة والإلهام، فهي إذا أرادت أن تعبر عن فرحتها العارمة بشخص ما لا يكفيها أن تقبله، لأنها تشعر أن هذا لا يعبر عن سعادتها تعبيرا كافيا، ولذلك هي بحاجة الى أن تمضه بقوة منها لهذه الخاصية التعبيرية، وينشأ هذا التكيف بصورة لا واعية، ولذلك عندما يصرخ بسبب فرحتها، من الألم، تذهل بصدق وتسال نفسها: «متى تمكنت من عضه؟»
هذا هو نموذج التكيف اللاواعي.

أما الفتاة الكبرى فقد كانت على العكس، تختار تكييفاتها بصورة واعية، ومقصودة تماما. فهي توزع انتباهاتها وتعبّر عن امتنانها للناس كل حسب درجة احترامها له، وأهمية ما يقدم لها من خدمات. طبعاً لا يمكن اعتبار هذه التكييفات واعية تماما. واليكم السبب.
أشير هنا إلى نقطتين في عملية خلق التكييفات:

(١) اختيار التكيف.

(٢) تنفيذه.

صحيح أن قرىتي كانت تختار تكييفاتها بصورة واعية، بيد أنها كانت تقوم بتنفيذها، مثلما هو الأمر بالنسبة لغالبية الناس، بصورة يتحقق فيها قسط كبير من اللاوعي. إنى أطلق على هذه التكييفات اسم «التكيفات شبه الواعية».

وسألت مبدئياً الاهتمام:

- وهل ثمة تكيفات واعية بصورة كاملة؟

- طبعاً، ولكن... هل تتصورون إننى لم أعر في الحياة الواقعية على تكيفات يكون اختيارها وتنفيذها واضحين.

ومع ذلك فإننى ألتقى في كل لحظة بتكيفات واعية على خشبة المسرح، حيث يبدو أن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعي.

وهذه هي القوالب الجامدة.

وسألت مستقصياً:

- وما الذى يجعلك تقول إن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعي على الخشبة.

- لأن الإبداع العلائقي يحتاج إلى وسائل تأثير قوية لا يمكن صدها، ومعظم التكيفات العضوية اللاواعية إنما تدخل في عداد هذه الوسائل. فهي متألفة ومقنعة، وغير مباشرة، ومؤثرة. زد على ذلك، لا يمكن التعبير عن دقائق الشعور المرهفة على الخشبة لجمهور غفير من الناس إلا بفضل هذه التكيفات العضوية. وتحتل هذه التكيفات في حياة الشخصيات الكلاسيكية الكبيرة، وفي حال توافر سيكولوجية معقدة، أهمية أولية. ولا يستطيع خلق هذه التكيفات أو التعبير عنها سوى طبيعتنا العضوية وعقلها الباطن. فهي لا يمكن تقليدها لا بمساعدة الذهن، ولا بفضل التقنية التمثيلية. إنها تولد بصورة لا واعية، تلقائياً، في لحظات يستيقظ فيها الشعور تيقظاً طبيعياً.

لا شيء يفوق التكيفات اللاواعية على الخشبة! إنها تسيطر على الممثلين وتحفر في ذاكرة المتفرجين وتكمن قوتها في قدرتها على المفاجأة، وفي جرأتها وسلطانها.

إنك تتوقع، وأنت تتابع أداء الفنان وتصرفاته وأفعاله على الخشبة أنه في موضع ما مهم من الدور سيعلو صوته ويلقى جملة بصورة جليلة، حادة. وإذا بك، وعلى نحو مفاجئ تماماً، تجده يلقي هذه الجملة بصورة مازحة، مرحة، وبصوت لا يكاد يسمع. وبذلك يعبّر عن أصالته وتفرد مشاعره. وتأسرك هذه المفاجأة، وتذهلك إلى الحد الذى يبدو لك أنه لا يمكن معالجة الموضع الراهن بصدق إلا كما فعل هذا الممثل، ويتساءل المتفرج بدهشة وهو يمتع ناظره بهذا التكيف المفاجئ: «كيف لم أدرك أن هذا الموضع إنما ينطوى على هذا المعنى بالذات؟»

ولا نلتقي هذه التكيفات المفاجئة إلا لدى الممثلين الذين يتمتعون بمواهب كبيرة، لا بل إنها لا تنشأ لدى هؤلاء إلا في لحظات الإلهام، وليس دائما. أما التكيفات شبه الواعية فهي كثيرة الحدوث على الخشبة.

ولن أعدل على عاتقي مهمة تحليل التكيفات لتحديد درجة الخاصية اللاواعية في كل منها، بل سأكتفى بالقول إن حدا أدنى من هذه الخاصية قمين بأن يفسى الحياة الحيوية في أثناء تمثيلنا عن الشعور على الخشبة.

وقلت محاولا الاستنتاج:

- وإذا، أمت لا تعترف بالتكيفات الواعية على الخشبة؟

- إلى أعترف بها عندما يحملها على الآخرون، أي المخرج والزملاء الممثلون، والناصحون على اختلافهم، ولكن... يجب استغلال هذه التكيفات الواعية بحذر وفضة.

ولا يخطر ببال أحد منكم أن يتقبلها مباشرة على الصورة التي قدمت بها إليه. لا يجب أن تسمحوا لأنفسكم أن تقفوا عند حدود نسخها وحسب! بل ينبغي أن تكون لديكم المقدرة على انتحال تكيفات الآخرين وجعلها تكيفات قريبة من أنفسكم وخاصة لكم.

وهذا يحتاج إلى عمل كبير، وإلى ظروف مقترحة وعناصر جذب جديدة الخ.

ويعين على الفنان أن يسلك الطريق نفسه إزاء ما يراه في الحياة الواقعية من تكيفات نموذجية يرى أنها تناسب دوره ويرغب في تطعيمه بها. في هذه الحالة أيضا، عليه أن يتجنب النسخ المجرد الذي يفسى بالممثل أي التكلف والصنعة دائما.

أما إذا ابتكرتم لأنفسكم تكيفا واعيا. فعليكم أن تيمثوا فيه الحياة باستغلال التقنية السيكولوجية التي تساعدكم على حقته بقدر من اللاواعية.

... .. عام (١٩٠٠)

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة امرأة:

- فيونتسوف، اصعد معي خشبة المسرح ولنقم بأداء شكل مختلف من ذلك الأتود الذي قمنا بأدائه في المرة السابقة.

فهرع صديقنا النشيط إلى خشبة المسرح، وتبعه تورسوف متمهلا بعد أن همس لنا قائلا:

انظروا كيف سأعرجه عن طوره.

ثم أردف قائلا موجها كلامه إلى فيونتسوف:

- وإذن، لا بد لك، مهما كلف الأمر، أن تفلت من الدرس قبل الأوان! هذه هي مهمتك الرئيسية، مهمتك الأساسية. هيا، قم بتنفيذها.

ثم جلس تورسوف عند المنضدة وانهمك في العمل: فقد سحب خطابا من جيبه وانكب على قراءته في استغراق تام. أما زميله في المشهد فقد وقف عن كשב مشدود الانتباه يفكر بتكيفات حاذقة يستطيع بها التأثير على أركادى نيكولايفتش أو خداعه.

وقد لجأ فيونتسوف إلى مختلف الحيل. بيد أن تورسوف كان يعتمد ألا يمرره أى الثفات. ولقد بنى صديقنا الذى لا يهدأ كل ما فى وسعه لكى يفلت من الدرس: فجلس فترة طويلة دون حراك وقد ارتسم تعبير الذهول على وجهه (ولو أن أركادى نيكولايفتش ألقي نظرة واحدة إليه لأخذته به الشفقة بالتأكيد) ومن ثم نهض فجأة، واختفى بسرعة وراء الكواليس. وبعد أن مكث ثمة بعض الوقت عاد شخصا مريضا، يسير بخطى مترددة، ويمسح جبهته بمنديل، وكان عرقا باردا يتصبب منه، ثم هوى متثاقلا على مقعد بالقرب من أركادى نيكولايفتش الذى استمر فى تجاهله إياه.

وكان فيونتسوف يؤدى بصورة صادقة، وكنا نحن نستجيب لأدائه باستحسان. وبعد ذلك بدأ فيونتسوف يتظاهر بأنه يكاد يموت من التعب، فقد ظهرت لديه تقلصات وتشنجات، بل إنه أخذ يزحف من مقعده إلى الأرض. ولقد فعل هذا بتكلف لم تتمالك معه أنفسنا من الضحك.

ولم يستجب له أركادى نيكولايفتش.

فابتكر فيونتسوف تكييفا جديدا زاد من ضحكنا، وأخفق مرة أخرى فى إخراج تورسوف عن صمته وجعله يلفت إليه.

ولقد دفع هذا فيونتسوف إلى مزيد من التكلف مما كان يجعل الضحك يرتفع فى الصالة، وبالتالي، يدفع صديقنا الى ابتكار مزيد من التكيفات المضحكة إلى أن وصل به الأمر إلى التهريج. وهنا ما جعلنا فى نهاية المطاف، نقهقه عاليا.

وهنا ما كان ينتظره تورسوف على وجه التحديد.

وبعد أن ساد الهدوء توجه إلينا أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- هل أدركتم ما حدث الآن؟ لقد كانت مهمة فيوتسوف الأساسية هي الإفلات من الدرس. وجميع الأفعال والكلمات والمحاولات التي بذرت منه للظهور بمظهر المريض والفوز بانتباهي وعطفي كانت مجرد تكتيفات استخدمها لتحقيق مهمته الرئيسية. ولقد كان ما فعله في البداية هادفا ويتفق مع هذا الغرض. ولكنه للأسف لم يكد يسمع الضحك في الصالة، حتى غير موضوع الاتصال على الفور، ولم يعد يوفق بين أفعاله وبينى، أنا الذى لم أكن أوجه إليه انتباهاً، بل بين أفعاله وبينكم أنتم الذين كنتم تشبهون حيله.

وهكذا ظهرت لديه مهمة مختلفة تماماً وهي تسلية الجمهور. ولكن كيف في استطاعته أن يبرز ذلك؟ وأين يمكنه العثور على ظروف مقترحة قابلة للتصديق والمعاناة؟ بيد أن هذا كله لم يكن ممكناً سوى من خلال التكلف مثلما فعل فيوتسوف وهذا هو سبب التصدع.

وما إن حدث هذا التصدع حتى اختفت المعاناة الإنسانية الأصلية على الفور، وحلت محلها الصنعة التمثيلية، وتحولت المهمة الأساسية إلى عدد كبير من الحيل والألعاب التي يجربها فيوتسوف كثيراً.

وعندئذ غدت التكتيفات هدفاً للناه (التكيف من أجل التكيف) وقفلت بذلك دورها الخاص بها، أى دورها كوسيلة مساعدة للوصول إلى الغرض الأساسى.

وهذا النوع من التصدع هو ظاهرة شائعة على الخشبة. وأنا أعرف كثيراً من الممثلين القادرين على تحقيق تكتيفات رائعة ومتألقة لا يستخدمونها لتوطيد عملية الاتصال، بل لمرض هذه التكتيفات لذاتها على الخشبة، ولتسلية الجمهور. إنهم مثل فيوتسوف يحاولون هذه التكتيفات إلى حيل مستقلة، وفقرات إضافية للتسلية، ويدبر رؤوس هؤلاء الممثلين

• Divertissement فرنسى، للمعنى الحرفى: تسلية. وهى:

١ - مشاهد غنائية والقصص على الأغلب، كانت تدخل على العروض الدرامية والأوبرالية وعروض البالية ابتداء من القرن السابع عشر.

٢ - برنامج يضم مختلف الفقرات من غناء وموسيقى ورقص ومشاهد تمثيلية كان يجرى عرضه بعد انتهاء العرض المسرحى الأساسى وذلك ابتداء من القرن السابع عشر.

تجتاح بعض الأجزاء من أدائهم فيضنون بالدور نفسه في سبيل أن يظفروا بتهقته الجمهور، أو تصفيقه الحار أو تحقيق النجاح في بعض الأجزاء والكلمات والأفعال. وغالباً لا يكون لهذه الأخيرة أية علاقة بالمرسحة. ويفقد استخدام التكييفات بهذه الطريقة معناه وضرورته. وإذا فأنتم ترون أن التكييفات الجيدة يمكن أن تكون إغراءً خطراً بالنسبة إلى الممثل. لا بل إن ثمة أحواراً بأكملها تدفع الممثل طوال الوقت إلى هذا النوع من الإغراءات. ومن ذلك مسرحية «أو ستروفسكى» لكل حكيم هفوة؛ وذلك في دور العجوز (ماماييف). فهو يدافع من البطالة يأخذ على عاتقه مهمة إرشاد الجميع. ولذلك تراه طوال المسرحية لا يفعل شيئاً سوى إسداء النصائح لهؤلاء الذين ينجح في الإمساك بهم. ليس من السهل أن تقوم طوال فصول خمسة بتوصيل مهمة واحدة وحيدة؛ أن ترشد الآخرين ثم ترشدهم وتقيم اتصالك بزملائك على الخشبة بالمشاعر والأفكار ذاتها. إذ ليس أسهل في مثل هذه الظروف من الوقوع في الرقابة. ولتجنب ذلك يحوّل كثير من تقوم بأداء هذا الدور انتباهه إلى التكييفات ويحاول تغيير هذه التكييفات باستمرار في أثناء أدائه المهمة ذاتها (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم). ويدخل هذا التغيير الدائم والمستمر في التكييفات التنوع إلى الدور. وهذا من الأمور المستحبة بالطبع. ولكن المؤسف في الأمر هو أن هذه التكييفات سرعان ما تمسى، بصورة لا يلاحظها الممثل نفسه، الاهتمام الرئيسي والوحيد.

إذا أسعنا النظر في عمل هؤلاء الممثلين الداخلي خلال هذه اللحظات لوجدنا أن وحدة* الدور لديهم إنما تتألف من المهمات التالية: أريد أن أكون صارماً (بدلاً من الرغبة في بلوغ الهدف بمساعدة تكيف صارم) أو أريد أن أكون لطيفاً ثم حاسماً ثم حاداً (بدلاً من الرغبة في التوصل إلى تنفيذ هذه المهمات بواسطة تكيفات لطيفة ثم حاسمة، ثم حادة).

ولكنكم تعلمون أنه لا يجوز للممثل أن يكون صارماً من أجل الصرامة، أو أن يكون لطيفاً في سبيل اللطافة، أو أن يكون حاسماً في سبيل الحسم. إذ أن التكيف في جميع هذه الحالات يتحول بصورة غير ملحوظة، إلى هدف مستقل يزاخم مهمة دور (ماماييف) الرئيسية الأساسية (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم).

* Partitura إيطالي - المعنى الحرفي: التوزيع وهو كتابة النوتة لمؤلف موسيقى متعدد الأصوات بحيث توضع أدوار جميع الأصوات الواحد فوق الآخر وفق نظام محدد.

وبغضى هذا الطريق إلى أداء التكيفات بصورة مصطنعة وإلى الانحراف بعيداً عن المهمة وعن الموضوع ذاته. ويختفى نتيجة لذلك كل من الشعور الانساني الحى والفعل الأصيل ليحل محلها شعور وفعل تمثيليان. وأنتم تعلمون أن خاصية الفعل التمثيلي النمودجية تتجلى، بصورة رئيسية، فى أن الممثل يخلق لنفسه موضوعاً فى صالة المتفرجين يتكيف معه، على الرغم من توافر الموضوع - الزميل الذى يجب أن يتصل به على الخشبة، حسماً يقتضيه دوره.

وبغضى هذا الاتصال الخارجى بموضوع معين. والتكيف مع موضوع آخر إلى نوع من السخف الذى لا تجد له معنى.

واليكم هذا المثال الذى يشرح لكم ما أرمى إليه:

لنفرض أنك تعيش فى الطابق العلوى من أحد المنازل وأن الفتاة التى تحبها تقطن فى مواجهةك عبر شارع واسع بعض الشيء. فكيف يمكنك أن تغضى إليها بمشاعرك؟ فى استطاعتك أن ترسل لها قبلة وأن تضغط بيدك على قلبك، أو أن تصور لها حالة النشوة أو أن تتظاهر بالحزن والكآبة، أو أن تلجأ إلى نوع خاص من فن الباليه الدرامى الايمائى لتسألها إذا كان فى الامكان أن تقوم بزيارتها الخ.

وستضطر إلى القيام بجميع هذه التكيفات الخارجية بشكل قوى يمكن رؤيته، وإلا فلن تفهم الفتاة التى تقطن فى مواجهةك شيئاً.

ولنفرض الآن أنه قد سحت لك فرصة استثنائية موفقة: فيها هو ذا الشارع خاوٍ من الناس، وها هى ذى تطل وحدها من النافذة بينما جميع نوافذ المنزل مغلقة... ما من شيء يمنحك من التعبير عن حبك بجملة تصرخ بها.

وستضطر إلى توتر صوتك نظراً للمسافة الكبيرة التى تفصل بينكما.

وبعد أن اعترفت لها بحبك، تهبط إلى الشارع وتلتقى بها هناك، حيث تسير وذراعها فى خراع أمها الصارمة. فكيف يمكنك استغلال هذه المصادفة لتخبرها عن قرب حبك، أو لتتوسل اليها بالمجيء إلى موعد تضره بها؟

عندما تدرك ظروف هذا الالتقاء، ستلجأ إلى اشارة من يدك أو من عينيك، ولكنك تحاول أن تكون هذه الإشارة معبرة، وإذا احتاج الأمر لاستخدام بعض الكلمات، فستضطر إلى الهمس بها بصورة لا تكاد تسمع، أى فى الأذن مباشرة، وعلى نحو لا يلاحظ أحد.

وما إن تعقد العزم على القيام بهذا كله، حتى يظهر فجأة من ناحية الشارع المقابلة منافسك الذى تكن له كراهية عظيمة. ويصعد الدم إلى رأسك. ولكنك تسيطر على نفسك، لأن الرغبة فى التباهى بالتصارك أمام خصمك كانت من القوة بحيث جعلتك تنسى وجود الأم وتعلن عن حبك بأعلى صوتك ثم تطلق بملك «الباتكومم - الباليه» الذى استخدمته منذ وقت قريب فى أثناء اتصالك بالفتاة من مسافة كبيرة. وهذا كله إنما تقوم به من أجل غريمتك. أما الفتاة المسكينة، فتلقى عقابا شديدا من أمها بسبب تصرفك السخيف هذا ويأتى معظم الممثلين على خشبة يمثل هذا السخف الذى لا يمكن تفسيره إذا هو صدر عن إنسان عاوى.

فهم، عندما يقفون مع زملائهم جنباً إلى جنب كما تقتضى المسرحية، لا يهفون لإيماءهم وصوتهم وحركاتهم وأفعالهم حسب المسافة القريبة التى تفصل بينهم وبين الممثلين الذين يتصلون بهم على الخشبة، بل وفق تلك المسافة التى تفصل بينهم وبين آخر صف من الصالة. وبالاختصار، لا يتكيف الممثل مع زميله الذى يقف بالقرب منه، بل مع المتفرج فى الصالة.

ومن هنا يأبى الزيف الذى لا يؤمن به لا للممثل ولا للمتفرج.

ويعترض غوغوركوف بقوله:

- ولكن..... وأرجو المعرفة، ألا ترى أنه ينبغى التفكير بملك المتفرج الذى لا يستطيع أن يدفع لمن بطاقة فى الصف الأول من الصالة، حيث يتمكن من سماع كل شيء.

ويرد عليه أركادى نيكولايفتش قائلا:

- عليك أن تفكر بزميلك على الخشبة أولاً، وأن تتكيف معه. أما الصفوف الأخيرة فى الصالة، فثمة نمط خاص فى الإلقاء على الخشبة من أجل الوصول إليها يعتمد على الصوت المدرب تدريجاً عليها، وعلى صوغ الصوائت* والصوائت** بشكل خاص. وفى استطاعتكم بواسطة هذا النطق أن تتكلموا بصوت منخفض كما لو كنتم فى غرفة،

* الصوائت: هى أصوات اللد أو الصوت اللين، وهى فى العربية الألف والواو والياء والفتحة والضمة والكسرة.

** الصوائت: هى الأصوات الساكنة.

وسوف يسمعونكم أفضل مما لو كنتم تصرخون، لا سيما إذا اجتذبت انتباه المتفرج الى مضمون ما تقولون، وجعلتموه يتعمق بنفسه في معاني كلماتكم. أما في حالة الصباح التمثيلي، فإن الكلمات الودية، التي تتطلب صوتا خفيا، تفقد معناها الداخلي فلا يجد المتفرج في نفسه ميلا إلى التعمق في كلام فارغ.

ويقول غوغور كوف متمسكا برأيه:

- أرجو المعلقة من فضلك، إذ لابد للمتفرج من أن يرى أيضا ما يجري على الخشبة.

- ومن أجل هذا الغرض أيضا ثمة فعل محمّسك وجلي ومترابط ومنطقي ولا سيما إذا اجتهدتم به المتفرج وجعلتموه يتعمق بنفسه فيما يفعلون على الخشبة. أما إذا ناقض الممثل المعنى الداخلي وأخذ يلوح بيديه بلا توقف، ويغفل وضحيات لا معنى لها. فإنك لن تدبم النظر إلى هذا كله، حتى وإن بلغ حدا كبيرا من الجمال، أولا، لأنه لا المتفرج ولا الشخصية في حاجة إلى ذلك، وثانيا، لأن هذه الإشارات والحركات تتكرر دائما في مثل هذه الحالة من الثوران، وسرعان ما تبعث على السأم. وإلى أقول هذا كله لأبين لكم كيف تبعدنا الخشبة والأداء أمام الجمهور عن التكييفات الطبيعية، الانسانية، الأصيلة، وبخسبان بنا إلى التكيف الشرطي التمثيلي المصطنع، ولكن ينبغي أن نطرد هذا التكيف من المسرح بمختلف السبل وبلا هراة.

... عام (..) ١٩

قال أركادي نيكولا يفتش فور دخوله الصف:

- لقد حان الوقت لكي نطرح مسألة استخدام الوسائل التقنية في إيجاد التكييفات والكشف عنها.

بهذا الاعلان حدد تورسوف على الفور برنامج حصة اليوم.

- وسأبدأ من التكييفات اللاواعية.

لسوء الحظ، ما من طرق مباشرة يمكن استخدامها في مجال اللاوعي، ولذلك يقتصر علينا اللجوء إلى الطرق غير المباشرة. ونحن نملك، من أجل ذلك، عناصر جذب كثيرة من شأنها أن تستثير عملية المماناة. ومعنى تمت استشارة المماناة نشأت حتما عملية الاتصال والتكييفات الواعية أو اللاواعية.

ما الذى نستطيع عمله أيضا فى ذلك المجال الذى لا يتعد إليه وعينا؟ نستطيع ألا نقف عائقا فى وجه طبيعتنا، وألا نفسر ميولها الطبيعية. فإذا جمحنا فى التوصل بأنفسنا إلى هذه الحالة الانسانية الطبيعية، فستطلق المشاعر المرهقة الكامنة فى أعماقنا، وتتحقق العملية الابداعية من تلقاء نفسها. تلك هى لحظات الإلهام التى تتولد خلالها التكيفات بصورة لا واعية، وتندلق بصورة تبهير المتفرجين بتألقها.

هذا ما أستطيع قوله فى هذا الصدد.

أما فى مجال التكيفات شبه الواعية، فنحن نجد أنفسنا فى ظروف أخرى. حيث يمكننا عمل شيء ما بمساعدة التقنية السيكولوجية. وأقول «شيئا ما» لأن امكانياتنا فى هذا المجال أيضا ليست كبيرة. إذ أن تقنيتنا فى الحصول على التكيفات ليست غنية بالوسائل.

وفى حوزتى وسيلة واحدة للبحث عن التكيفات، سأقوم بشرحها لكم عن طريق المثال العملى:

لم توجه نحو فيلها مينوفا وسألها:

- أنت تذكرين كيف توسلت إلى مند ليام لكى أسمح لك بعدم أداء أود «احراق النقوده مكررة الكلمات ذاتها، ولكن باستخدام تكيفات مختلفة.

حاولى الآن أن تودى ذلك المشهد نفسه على شكل أود، واستخدمى فيه، بصورة واعية أو غير واعية، تكيفات جديدة تضره غير تلك التى استخدمتها آنذاك وفقدت قوتها ولم تتمكن فيلها مينوفا من أداء هذه المهمة، وكررت التكيفات القديمة البالية باستثناء تكيفين أو ثلاثة تكيفات لم تستخدمها من قبل.

وعندما أخذ تورسوف على فيلها مينوفا رثابة أدائها سأغناه فاللين:

- ولكن من أين لنا الحصول على تكيفات جديدة على الدوام؟

وبدلا من الإجابة توجه تورسوف نحوى وقال:

- باعتبارك مدون دروسنا بواسطة الاختزال فاكتب العبارات التى سأملئها عليك: الهدوء، الإثارة، ودعالة الخلق، التهكم، السخرية، التمتع، العتاب، تقلب الأهواء، الاحتقار، اليأس، التهديد، الفرح، البشاشة، الشك، الاستغراب، التحنن. ولقد أملى أركادى نيكولايفتش. أيضا عددا كبيرا من الحالات، والأمزجة، والمشاعر الإنسانية، وغير ذلك مما تكولت منه قائمة طويلة. ثم قال لفيلها مينوفا:

- اغرزي اصبعك في هذه القائمة، واقرئي لنا تلك الكلمة التي تشير عليك بها المصادفة. ولتجعلى من تلك الحالة، التي تدل عليها هذه الكلمة، تكيفا جديدا بالنسبة لك. ونفذت فيليا مينوفا ما طلب منها وقرأت: البشاشة.

فاقترح عليها تورسوف قائلا:

- ادخلي هذه الصيغة الجديدة بدلا من التكييفات التي كنت تستخدمينها، وقومى بتبرير هذا التغيير وسترين أن أداك قد تجدد.

ولقد عثرت فيليا مينوفا بسهولة نسبيا على تبرير البشاشة ودرجتها، بيد أن يوشين أحبط نجاحها وطمى عليه. فقد راح يندندن بطقائه الصوتية الجمهورية السلسة بينما انتعش جسمه البدني وانفجرت أسارير وجهه من جراء بشاشته اللانهائية.

وانخرط الجميع في الضحك.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

- هذا برهان على صلاحية الصيغة الجديدة لمهمة الإقناع ذاتها.

ثم غرزت فيليا مينوفا اصبعها ثانية في القائمة وقرأت: التعنت. وسرعان ما أقدمت على العمل في إصرار نسائي. بيد أن غوفوركوف هو الذى أحبط نجاحها هذه المرة، إذ لا يمكن أن يجاريه أحد في مجال التعنت.

ولقد قال تورسوف، ملخصا:

- وهذا أيضا مقال جديد على واقعية وسيلتى.

بعد ذلك قام بالتمرين نفسه طلاب آخرون.

- مهما أضفنا إلى هذه القائمة حالات وأمثلة إنسانية جديدة فستظهر صالحة من أجل إضفاء ألوان جديدة من التكييفات مادام سيجرى تبريرها من الداخل. ومن شأن التضادات والمفاجآت الحادة في مجال التكييفات أن تساعدنا فقط في التأثير على الآخرين عندما نعبّر عن حالتنا الروحية. وفي واقع الأمر: لنفرض أنك عدت من عرض مسرحى ترك في نفسك انطباعا مذهلا... إنك لا تجد القول بأن أداء الممثل كان رائعا أو باهرا أو لا يضاوى كافيا للتعبير عما اعتمل في نفسك. وتحتاج إلى التظاهر بأن المسرحية جعلتك متجهما، محطما، منهوك القوى، ساخطا، وبائسا إلى أبعد حدود اليأس، وهذا كله كيما

تعتبر بوساطة ألوان التكيفات هذه غير المتوقعة عن ذروة الغبطة والفرح، فتبدو وكأنك تقول لنفسك في هذه اللحظات:

«لماذا علمهم الشيطان، ليس أروع من أداء هؤلاء السفلة! «لوه ما من سبيل إلى تحمل هذه الغبطة كلها!»

وتعتبر هذه الوسيلة فعالة في مجال المعاناة الدرامية أو التراجيدية أو غيرها. وفي واقع الأمر، في استطاعتكم من أجل تقوية ألوان التكيفات أن تتفجروا فجأة ضاحكين في أكثر اللحظات مأساوية وكأنما تقولون لأنفسكم: «إنه لما يحدث على الضحك هو بوساطة كيف يتعقبنى هذا القدر ويهينى! «لوه لا يمكن للمرء أن يبكى عندما يبلغ به الهأس هذا الحد، بل عليه أن يكتفى بالضحك!»

والآن فكروا فيما ينبغي أن يصل إليه جهازكم الوجهي والجسماني والصوتي من مرونة، ومن قوة تعبير ووضوح ودقة كيما يستجيب إلى جميع دقائق حياة الفنان اللاواعية المرفهة، التي لا يمكن التعبير عنها على الخشبة إلا بصعوبة.

وتجلبى في تكيفات الفنان أرفع ما يمكن أن يحققه وسائله التعبيرية لدى الاتصال.

وهذا يلزمكم بإعداد جسمكم وهماه وجهكم وصوتكم الإعداد المناسب. وإننى أكتفى الآن بالإشارة إلى هذه المسألة إشارة عابرة من حيث علاقتها بدراسة التكيف. فليعمل هذا على توطيد إدراككم العمل الذى تقومون به فى حصص الجمباز والرقص والمبارزة وتهليل الصوت وغيرها.



وبعد أن انتهى الدرس، وتأهب أركادى نيكولا يفتش للخروج، انفرج الستار فجأة، ورأينا على الخشبة «غرفة ضيوف مالويتكوف» التي تحبها وقد ازدانت كما لو أن الوقت عهد. لقد خلقت ثمة لافتات فى جميع الاتجاهات ومن مختلف المساحات كتب عليها الآتى:

١- الويرة الإيقاعية الداخلية.

٢- الصفات الداخلية المميزة للشخصية.

٣- التماسك والكمال.

٤- الأخلاقيات والانضباط الداخليين.

٥- الجاذبية المسرحية وخاصة الجلب.

٦- المنطق والترابط.

وقال أركادى نيكولايفتش وهو يجمع فيما أعده لنا العزيز إيفان بلاكونوفيتش:

- كثيرة هي اللافتات، ولكن الحديث عنها لن ينوم طويلا في الوقت الحاضر، والسبب في ذلك هو أننا لما ندرس بعد جميع العناصر، والقدرات والمواهب، والمعطيات الفنية الضرورية للعملية الإبداعية الداخلية. مازال ثمة بعض العناصر أيضا. بيد أن السؤال هو: ترى هل يمكنني الحديث عنها الآن، دون أن أحيد عن طريقي الأساسية التي تتلخص في معالجة النظرية وقوانينها الإبداعية انطلاقا من الممارسة العملية والمثال المعاني والتجربة الخاصة؟ وفي واقع الأمر: كيف يمكن الآن الحديث عن السرعة الإيقاعية الداخلية، أو عن الصفات الداخلية غير المرئية التي تميز الشخصية؟ كيف يمكنني أن أعرض شروحي مستخدما الفعل بصورة حيائية؟

أليس من الأسهل الانتظار إلى أن تحين تلك المرحلة من المنهاج، حيث سننتقل فيها إلى دراسة ما تراه العين، أي إلى دراسة التأثير الإيقاعية الخارجية والصفات الخارجية المرئية؟

عندئذ، سيكون في استطاعتنا دراسة هذين على أساس الفعل الخارجي الحيائي والإحساس بهما داخليا في الوقت نفسه.

ومن لم كيف يمكنني الآن أن أتحدث عن التماسك وليس بين أيدينا مسرحية أو دور يتطلب تماسكا في أثناء التمييز المسرحي؟ وهل أستطيع أن أتحدث عن الكمال وليس عندنا ما يحتاج إلى استكمال؟ كذلك كيف يمكننا الحديث عن الأخلاقيات الفنية ولغير الفنية وعن الانضباط على الخشبة، في أثناء الإبداع، بينما لم يقف معظمكم على خشبة المسرح سوى مرة واحدة في عرض القبول؟

وأخيرا، كيف يمكن الحديث عن الجاذبية المسرحية وخاصة الجلب ما دمتم لما تشعروا بعد بقوتها وتأثيرها على جمهور المتفرجين الفقير؟
وإذن بقي المنطق والترابط.

ولكن، يبدو لى أثنى تكلمت عنهما بإضافة كانت كافية لتبعث فى أنفسكم السأم طوال البرنامج الذى اجتزنناه حتى الآن. فلقد استطعت من خلال ملاحظتى المتتالية بصدها قول الشيء الكثير عنهما، وأسهب فى الحديث عنهما فى المستقبل أيضا.

وسأله فيوتسوف:

- ومتى حدثتا عنهما؟

فقال أركادى نيكولايفتش مستغبرا:

- ماذا تعنى بقولك متى؟ كنت أنكلم عنهما دائما فى كل فرصة سانحة: لقد تطرقت فى الحديث إليهما عندما كنا ندرس كلمة «لوه» السحرية والظروف المقترحة حيث كنت أطلب بتحقيق خاصيتى المنطق والترباط فى ابتكارات الخيال، وفى أثناء تنفيذ الأفعال الفيزيولوجية من قهمل حد التقود وليس فى أيديكم سوى الفراخ. وكذلك كنت أصل بهم إلى تحقيق منطق صارم وترباط فى الأفعال فى أثناء التفهيم المتواصل فى مواضيع الانتباه، وفى تقسيم ذلك المشهد من «براند» إلى وحدات واستخلاص المهمات منها وتسميتها. ولقد كنت أطلب منكم تحقيق المنطق والترباط أيضا، وعلى نحو صارم، لدى استخدامنا عناصر الجذب جميعا الخ.

ونتأهين إحساس الآن بأننى قلت كل ما يحتاجون إلى معرفته حول المنطق والترباط فى المرحلة الأولى، أما ما تبقى فسأستكمل حديثى فيه من حين لآخر تبعاً للمراحل التى نجتازها فى برامجنا. والآن، هل ترون، بعد كل ما قلناه، لمة حاجة إلى تخصيص مرحلة دراسية مستقلة للمنطق والترباط؟ إن جلّ ما أخشاه هو أن أحمّد عن طريق الممارسة العملية، وأن أجعل الدروس جافة بالاعتماد على البحث النظرى.

تلك هى الأسباب التى تجعلنى الآن أكتفى بتذكيركم على نحو عابر بالعناصر والقدرات والمواهب والمعطيات الضرورية للفن، والتى لما نقيم بتحقيقها بعد. ولقد ذكرنا إيمان بلاتونوفيتش بهذه العناصر التى تغطينا الحديث عنها كيما يجعل الباقية مكتملة. وسوف نجرب فى البداية كل عنصر من هذه العناصر ونشرح به عمليا، ومن ثم نتعرف عليه من الناحية النظرية أيضا.

هذا كل ما أستطيع أن أقوله لكم فى هذا الصدد.

وبذا نكون قد أنهينا عملنا الطويل فى دراسة العناصر، والقدرات، والمواهب والمعطيات الفنية الداخلية، التى نحتاج إليها فى عملنا الإبداعى.



١٢ - محركات الحياة السيكلوجية

... .. عام (١٩٠٠)

قال أركادى نيكولايفتش:

- والآن وقد ألقينا نظرة إلى العناصر والقدرات والخصائص ووسائل التقنية السيكلوجية الخاصة بنا، يمكننا القول بأن جهاز إلهادنا الداخلى قد أصبح معدا. ذلك هو الجيش الذى فى استطاعتنا أن نبدأ به العمليات الحربية.

ولكننا بحاجة إلى قواد يسيرون الجيش فى حملته. فمن هم هؤلاء القواد يا ترى؟
فأجاب الطلبة:

- نحن أنفسنا.

- ومن عسى أن يكون هؤلاء، ونحن؟ أين يوجد هنا الكائن المجهول؟
وأخذ الطلاب يوردون بعض التسميات.

- إنه ضياعنا، انتباهنا، شعورنا.

وهنف فيونتسوف مقررا:

- انه الشعور! فهو أهم شيء على الإطلاق من بين الأشياء الرئيسية!

- إننى أوافقك. إذ يكفى أن نحس بالدور حتى تتحول جميع قواتنا الروحية إلى الجاهزة القتالية.

وعلى هنا فقد عثرنا على القائد والمبادر ومحرك الإلهاد الأول والأهم، وأعنى الشعور.

قال أركادى نيكولايفتش ذلك ثم أردف على الفور:

- بيد أن الشعور - لسوء الحظ - صعب المراس ولا يخضع للأوامر. وأنت تعرف هذا بالتجربة. لهذا السبب لا يمكن بدء العمل إذا لم يتنبه الشعور إلى الإبداع من تلقاء نفسه، ولابد لنا من اللجوء إلى قائد آخر في طلب المساعدة. فمن هو، يا ترى، هذا الآخر؟

فقال فيوتسوف مقررًا:

- إنه الخيال! لا يمكن الاستغناء عنه ولا بأي حال من الأحوال؟
- تخيل شيئًا ما إذن، ودهنا ترى كيف سيعمل جهازك الإبداعي كله على الفور.
- وما الذي يمكن أن أتخيله؟
- من أين لي أن أعرف.

فقال فيوتسوف:

- لابد من مهمة، كلمة «لو» سحرية تكون من القوة بحيث...
- حسنًا، من أين نحصل عليهما؟
فقال غوفوركوف:
- من العقل، أجل، سيوحى بهما العقل.
- إذن فالعقل هو القائد المبادر والحرك الذي نبعث عنه. فهو يبدأ الإبداع ويوجهه.
وسأل مستفهما:

- وهل يعني هذا أن الخيال عاجز عن أن يكون قائدًا؟
- أنت ترى إنه هو نفسه يحتاج إلى المبادرة والتوجيه.
وهتف فيوتسوف مقررًا:

- الانتباه.

- دعونا ننظر في الانتباه. ما هي وظيفته؟

وأخذ الطلاب يمدحون وظائفه:

- إنه يساعد الشعور والعقل والخيال والارادة...

وقت أنما أشرح وظيفة الانتباه:

- إن الانتباه يشبه عاكسا ضوئيا يسلط أشعته نحو موضوع يقع عليه الاختيار، وبشر اهتمام
الفكرات ومشاعرنا ورغباتنا به.

ويسأل تورتسوف:

- ومن الذى يدلنا على هذا الموضوع.

وهنا نأخذ بالتذكير فقلين:

- العقل.

- الخيال.

- الظروف المقترحة.

- المهمات.

- وإذا هذه العناصر هي صاحبة المبادرة وهي الحركات التي تبدأ العمل فلهي التي تدلنا
على الموضوع، أما الانتباه، والحالة هذه، فيقتصر عمله على القيام بدور مساعد.

وسألت متعصبا:

- حسنا، ليس الانتباه بقائد. فماذا عساه أن يكون هذا القائد إذن؟

- هيا قوموا بأداء التودع المهنون ولسوف تتعرفون بأنفسكم على هذا المبادر والمحرك والقائد.

ولزم الطلاب الصمت. ثم راحوا يتبادلون النظرات دون أن يقرروا النهوض. وأخيرا نهض
الجميع الواحد تلو الآخر واتجهوا على غير إرادة منهم نحو خشبة المسرح. ولكن أركادى
ليكولا يفتش استوقفهم قائلا:

- شيء رائع! فقد تغلبتم على أنفسكم وهذا يدل على تمتعكم بإرادة ماء، ولكن....

وهتف فيوتسوف مقروا في لمح البصر:

- هنا يعنى إنها هي القائد!

- بيد أنكم توجهتم إلى الخشبة كمن حكم عليه بالموت ضد إرادتكم. وهنا لا يخلق ابداعا. لا يمكن للبرود الداخلي أن يبعث الدفء في مشاعرنا، وبعيدا عن هذا الدفء لا وجود للمعاناة أو الفن. ولكن، لو أنكم انطلقتم كرجل واحد واعتلجتم للنصبة بحمية فنية لأمكننا الحديث، عندئذ، عن الإرادة، والأحرى عن الإرادة الإبداعية.

وقال غوغوركوف بضجر:

- لن نحصل منا على ذلك أبدا بهذا الأتود الذي سمعناه أشد السأم.

وبحيه أركادى ليكولايفتش:

- ومع ذلك فسأحاول. هل تعلمون أنه بينما كنتم تتوقعون أن يقتحم المجر من المنزل المدخل الرئيسي، وإذا به يتسلل إلى المدخل الخلفى، ويحاول أن يقتحم المنزل من هناك؟ إن باب هذا المدخل مهترى، ويمكن خلعه بسهولة. وإذا ما فعل المجرمون ذلك، فلن يفوتكم أبدا ! ترى، ما هى الخطوات التى يمكنكم اتخاذها فى هذه الظروف المقترحة الجديدة؟ واستغرق الطلاب فى التفكير، وتركز انتباههم، وراحوا يتدبرون أمرا ما لحل هذه المشكلة، وأخيرا قرروا إقامة متراس آخر.

وسرعان ما ارتفعت الجلبة والضوضاء. فقد دب الحماس فى نفوس الشباب، والتمعت عيونهم، وخفقت قلوبهم بشدة، باختصار، كان هذا أشبه بما حدث معنا آنذاك عندما قمنا بأداء هنا الأتود للمرة الأولى.

- وإذا نحن اقتدرنا عليكم إعادة أداء مشهد المجرّون حاولتم أن ترغبوا أنفسكم وأن تلعبوا إلى النصبة وتوقفوا فى أنفسكم لإرادتكم الإنسانية، إذا صح القول، ضد رغبتكم. بيد أن هذا القسر لم يقربكم بأداء أدواركم.

عندئذ أوحيت لكم بكلمة لوه وظروف مقترحة جديدة. وعلى أساس ذلك خلقتكم لأنفسكم مهمة جديدة، واتبعتم رغبات جديدة (الإرادة) إبداعية ومن ثم أقبلتم على العمل بحماسة وولع. والآن أجيئوني: من كان المقلد، أى من هو أول المتدفعين إلى المعركة، وقاد وراءه الجيش كله؟

وأجاب الطلاب:

- أنت!

فقال أركادى نيكولا يفتش مصححا:

- وبالأحرى عقلي! يد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشئ نفسه ويصبح قائدا في العملية الإبداعية. وإذن، فإن القائد الثاني هو العقل.

ولنبعث الآن، ترى هل لمة قائد ثالث. دعونا نستذكر جميع العناصر.

فلربما كان هذا القائد هو الإحساس بالصدق وإيماننا به؟ إذا كان هذا صحيحا، فيجب، فور تحققنا من ذلك، أن يبدأ جهازنا الإبداعي كله بالعمل، مثلما يحدث ذلك لدى استشارة الشعور.

وسأل الطلاب:

- وبماذا نؤمن؟

- ومن أين لي أن أعرف؟.. هلنا شأنكم أأنتم.

فقال باشا ملاحظا:

- يجب أولا أن نخلق حياة نفس إنسانية ومن ثم نؤمن بها.

وسأله أركادى نيكولا يفتش:

- وعلى ذلك، فإن الإحساس بالصدق والإيمان به ليس هو القائد الذي نبحث عنه.

فهل يمكن أن نجده في الاتصال والتكيف؟

- لكي نحقق الاتصال يجب أولا أن نخلق تلك المشاعر والأفكار التي يمكن إصالتها إلى الآخرين.

- هذا صحيح. وهذا يعني أنهما ليسا من القادة!

- الوحدات والمهمات إذن!

فقال أركادى نيكولا يفتش شارحا:

- ليست المسألة فيهما، بل في الرغبات الحية وفي نزوع الإرادة الخالقة للمهمات. فإذا استطاعت هذه الرغبات أو هذا النزوع أن يوقظ جهاز الفنان الإبداعي كله، وأن يوجه حياته السيكولوجية على الخشبة، فإن...

- فى استطاعته بالطبع!

- فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على القائد الثالث، إنه «الارادة». وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة قواد، وهم:

وأشار أركادى نيكولا يفتش إلى لافتة معلقة أمامنا، وراح يقرأ العنوان الأول الذى كتب عليها:

العقل، الإرادة، الشعور

هذه هى «محركات حياتنا السيكلوجية».

ورغم أن الدرس قد انتهى، وبدأ الطلاب يفرقون، فقد بدأ غوفور كوف يجادل قائلاً:

- أرجو المعلمة، لماذا إذن لم تحدثنا حتى الآن عن دور العقل والإرادة فى الإبداع بينما لم نكن نسمعك تحدثنا سوى عن دور الشعور!

وسأل توريسوف مستطهما:

- وهل نعتقد أنه كان على أن أقول الشيء نفسه بصدد كل من محركات الحياة السيكلوجية؟ هل ترى ذلك؟

- كلا، ولماذا الشيء نفسه؟

- وكيف يكون الأمر على غير ذلك؟ فنحن لا يمكننا أن نفصل بين أعضاء هذا الثالوث، ولذلك عندما نتحدث عن أحدها لابد أن نتطرق بالضرورة للعضوين الآخرين. فهل كنت تستمع إلى مثل هذا التكرار؟

وفى واقع الأمر، إقرضوا أتنى أحدكم عن المهمات الإبداعية، وعن تقسيمها واختيارها وتسميتها الخ، أفلا يسهم الشعور فى هذا العمل؟

وأكد من يقى من الطلبة قائلين:

- إنه يسهم بالتأكيد!

وسألهم أركادى نيكولا يفتش مرة أخرى:

- وهل تكون الإرادة غالبية عن المهمات، ياترى؟
- كلا، بل على العكس من ذلك، إذ تكون صلتها بها مباشرة.
- إذن فقد كنت سأخطئ، لدى الحديث عن المهمات، إلى تكرار كل ما قلته عنها تقريبا
في أثناء حديثي عن الشعور.
وما قولكم في العقل؟ ترى، ألا يسهم في خلق المهمات؟
ويعبر الطلاب قائلين:

- إنه يسهم سواء في عملية التقسيم أو في عملية تسمية المهمات.
- وإذا كنت سأخطئ إلى قول الشيء نفسه عن المهمات للمرة الثالثة. ولذلك עליكم أن
تشكروا لي رأيي، وسأناظري على وقتكم.

ومع ذلك ففئة شيء من الحقيقة في مأخذ غوفوركوف. نعم، فأنا أسمع لنفسى بعض
التحيز إلى جانب الإبداع الانفعالي، وأفعل هذا متعمدا لأن الاتجاهات الفنية الأخرى
كانت تميل أكبر الميل إلى إغفال الشعور.

إن لدينا عددا كبيرا جدا من الأعمال المسرحية العقلانية، وعددا أكبر من الممثلين
الذين ينطلقون في فهم من عقولهم، بينما ينبر جدا أن نلتقي عددا أعمال إبداعية
انفعالية، حبة وأصيلة. ولقد جعلنى هذا كله أوجه انتباهها خاصاً للشعور وأجحف العقل
بعضا من حقه.

ولقد اعتدنا، نحن فناني المسرح الإبداعى، على اعتبار العقل والإرادة والشعور محركات
حياتنا السيكولوجية، ومع مرور الزمن توطن ذلك في وعينا وتكيفت معه وسألنا. بيد أن العلم
قد أدخل في الآونة الأخيرة بعض التفسيرات المهمة إلى تعريف محركات الحياة
السيكولوجية. فما هو موقفنا نحن فناني المسرح من هذا؟ وأى تبدل تدخله هذه التفسيرات
على تقنيتنا السيكولوجية؟

لا يسعنا الحديث في هذا الموضوع اليوم. وستطرق إليه في المحصة المقبلة.

... عام (..) ١٩

حدثنا أركادى نيكولا يفتش اليوم عن تعريف محركات الحياة السيكولوجية العلمى
الجديد.

وبهذا من قراءة العنوان الثانى المكتوب على اللافنة:

التصور، الحكم، الإرادة - الشعور

ثم أردف يقول:

- إن جوهر هذا التعريف هو نفسه جوهر التعريف السابق القديم الذى يتكلم عن العقل والإرادة والشعور التى اعتبرناها محركات حياتنا السيكلوجية.

أما ما يضيفه هذا التعريف الجديد فمن شأنه أن يدقق ما جاء فى التعريف السابق ليس الأ. وبمقارنة كلا التعريفين نجد، قبل كل شىء، إن التصور والحكم يقومان مما بالوظائف الداخلية ذاتها التى كان يقوم بها فى التعريف القديم العقل (الذهن). ولدى التحقق فى تعريف محركات الحياة السيكلوجية الجديد سنرى أن كلمتى «الإرادة» و «الشعور» قد اندمجتا مما فى تعبير «الإرادة - الشعور».

وسأشرح لكم هذا التعليل، والتعليل الآخر من خلال الأمثلة.

لنفرض أنه ما من دروس لديكم اليوم، وتريدون أن تقضوا وقتا ممتعا. فماذا عساكم أن تفعلوا لتحقيق نيتكم هذه؟

عندما لا يستجيب الشعور والإرادة، فإنه لا يبقى أمامنا سوى اللجوء إلى العقل ليجبنا عما يمكننا أن نتصرف فى مثل تلك الحالة. وسأخذ أنا على عاتقى دور العقل فأقترح عليكم قائلا: ما رأيكم أن تقوموا بنزهة فى شوارع المدينة أو فى ضواحيها لتتحركوا قليلا ونشموا الهواء؟

ويرسم لكم البصر، الذى هو أكثر حواسنا الخمس قوة واستجابة، بمساعدة الخيال والرؤى ما ينتظركم، وما يمكن أن يجتذبكم فى نزهتكم المقبلة. وإذا بكم تشاهدون على «شاشتكم» الداخلية شريطا سينمائيا طويلا يصور لكم مختلف المناظر الطبيعية والشوارع ومناطق الضواحي المعروفة الممكنة الخ. وهكذا ينشأ لديكم تصور عن النزهة المقبلة.

وتناقش هذا الاقتراح فتقول فى نفسك: «هنا لا يهرنى اليوم. فالتسكع فى المدينة أمر غير ممتع، ولا تستهوينى الطبيعة فى هذا الطقس الرديء. هنا بالإضافة إلى أننى متعب».

وهكذا ينشأ لديك حكم بصدد التصور. وينصحك العقل: «إذن فستذهب فى المساء إلى المسرح».

واستجابة لهذا الاقتراح يرسم لك خيالك بلمع البصر عددا كبيرا من مشاهد معروفة لديك في المسارح حيث يسترجعها بصرك الداخلي. في ذاكرتك بهلاء ووضوح كبيرين. وتبر من شباك قطع التذاكر حتى صالة المتفرجين في خيالك، وتسترق النظر إلى بعض مشاهد العرض، وتكون لنفسك تصورا عن خطة اليوم الجديدة ومن ثم حكما عليها. ويضطرم لديك هذه المرة، كل من الإرادة والشعور على الفور، وتستجيبان لاقتراح العقل (أي لتصوريته وأحكامه). ثم تفرعون معا انذار الخطر، وتوقفون جميع العناصر الداخلية.

ثم يردف تورسوف ملخصا: وعلى هذا، فقد بلغكم من العقل (من التصور والحكم) ثم اجتهدتم إلى العمل كلا من الإرادة والشعور.

وبعد فترة صمت طويلة بعض الشيء استطرد تورسوف قائلا:

- ما الذي يفضي إليه بحثنا؟ إنه يستعرض لنا عمل العقل، ويشير إلى وظيفتين رئيسيتين من وظائفه: وظيفة الدافع الأول الذي يستدعي عملية خلق التصور، ووظيفة خلق الحكم المنطقية عن الوظيفة الأولى.

ويفسر لكم هذا الشرح جوهر النصف الأول من تعريف الحياتة السيكلوجية الجديد.

وبالتعمق في النصف الثاني من التعريف الجديد نجد، كما ذكرنا آنفا، إن الإرادة والشعور قد اتلجما في تعبير واحد هو «الإرادة - الشعور». ترى، ما هو سبب ذلك؟ وسأجيب على هذا مرة أخرى عن طريق الأمثلة. وما عليك إلا أن تتصور المصادفة المفاجئة التالية: لنفرض أنك واقع في حب فتاة وأنت تعاني من بعدها أنك ما تعاني، دون أن تكون قادرا على تهدئة حبك المستثار. وتصلك رسالة منها تتوسل إليك أن تذهب إليها على جناح السرعة.

وتلهب دعوة محبوبتك هذه مشاعرك على الفور. وتتصادف ذلك مع إرسال المسرح دورا جديدا إليك هو دور «روميو». فتتعض مواضع كثيرة من مواضع الدور في داخلك بسهولة، وعلى الفور، بفضل التشابه بين مشاعرك ومشاعر الشخصية المصورة. فمن هو، يا ترى، قائد الإبداع وموجهه في الحالة الرابعة؟

وأجيب قائلا:

- إنه الشعور بالتأكيد.

- والإرادة؟ ألم تنزع وتسمى في وقت واحد. وبصورة وثيقة مع الشعور، نحو المحبوبة
وبالأحرى نحو حوليت على الخشبة؟

وقلت موافقا:

- لقد سمعت.

- وإذا فقد كانا قائلين محركين للحياة السيكلوجية، والدمج كل منهما بالأحرى في
المعمل المشترك. حاول أن تفصل بينهما. جرب في أوقات الفراغ أن تعثر على حالة
يتواجد فيها كل من الإرادة والشعور بشكل منفصل، حاول أن تضع خطا فاصلا
بينهما، وأن تشير إلى بداية أحدهما ونهاية الآخر. أعتقد أننا لا نقت ولا أنا لن نتجح في
ذلك. وهذا هو سبب دمج الإرادة والشعور في التعريف العلمى الأخير في عبارة واحدة
وهي: الإرادة - الشعور، ومع أننا ندرك - نحن رجال الفن المسرحي - الحقيقة التي
ينطوي عليها هذا التعريف الجديد، وتتبا بالفاصلة العملية التي سيقدمها لنا في المستقبل،
فإننا مازلنا عاجزين عن تطبيقه بصورة كاملة. لأن ذلك يحتاج إلى وقت. وسنكتفى
باستخدام التعريف الجديد بصورة جزئية، ونقدر ما نستطيع لإثراكه في الممارسة العملية،
أما فيما تبقى فستطبق مؤقتا، التعريف الذى خبرناه جيدا.

إننى لا أجد مفرجا آخر في الوقت الحاضر، وبالتالي، أنا مضطر إلى استخدام كلا
التعريفين القديم والجديد تبعاً لما يبدو لى أيهما أسهل على الاستيعاب في كل حالة على
انفراد. فإذا بدا لى أن من الأسهل في لحظة معينة استخدام التعريف القديم، أى عدم شطر
وظيفة العقل، وعدم دمج الإرادة والشعور في كل واحد، فأننى سأفضل ذلك.

وليصفح عني رجال العلم إزاء هذا التصرف الحر، الذى لا يجد ما يبرره الا في
اعتبارات عملية محض أمتدى بها في عملى معكم.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى ليكولافيتش:

- وإذا، فإن العقل والإرادة والشعور، أو التصور والحكم والإرادة - الشعور حسب التعريف
الجديد، هي التي تقوم بدور القيادة في العملية الإبداعية.

وعزز هذا الدور كون كل محرك من محركات الحياة السيكلوجية هو عنصر جذب
بالنسبة للآخر، ويخفف المضمون الآخر في الثالوث إلى الإبداع. بالإضافة إلى ذلك، لا

يستطيع كل من العقل والإرادة والشعور أن يتواجد بمفرده وللأخر، دون دعم متبادل، ولذلك فهي تعمل فكما ماء، وفي وقت واحد، ومن خلال اتصال وثيق متبادل بينها. وهذا أيضا يبرز من أهمية محركات الحياة السيكولوجية ودورها القائد زائدة كبيرة.

وعندما نشرك عقلا في الإبداع فالتنا جتعلب في الوقت نفسه، إرادتنا وشعورنا إلى هذا الإبداع. أما إذا تكلمنا باللغة الجديدة التي يفترضها التعريف الجديد، فالتنا نقول: عندما نتصور شيئا ما، فإن هذا يستدعي بشكل طبيعي حكما على هذا التصور. ويجذب كل من التصور والحكم الإرادة - الشعور إلى العمل.

ونحن لا نستطيع أن نهدح بحرية وصديق وعقوبة وبشكل عضوي، أي باسمنا نحن في الظروف المقترحة وليس باسم شخص آخر، إلا عندما تتعاملون جميع محركات حياتنا السيكولوجية من خلال العمل المشترك.

وفي واقع الأمر: نرى هل يكسفي الفنان الاصيل عندما يلتقي مونولوج (هاملت) أن تكون أو لا تكونه بقراءة أفكار المؤلف قراءة تفهيمية شكلية، وتنفيذ الأعمال الخارجية التي يملها عليه المخرج؟ كلا، إنه يعطي أكثر من ذلك بكثير ويضع ذاته في كلمات الدور: إنه يضع تصورات من الحياة، وروحه، وشعوره الحي، وإرادته.

فالفنان في هذه اللحظات إنما يستثار بذكرات من حياته الخاصة الشبيهة بحياته الدور وأفكاره ومشاعره.

هذا الفنان لا يتكلم باسم (هاملت) غير موجود على خشبة المسرح، بل باسمه هو بعد أن يضع نفسه في ظروف المسرحية المقترحة، وتصبح أفكار الشخصية ومشاعرها، وتصوراتها، وأحكامها، أفكار الممثل نفسه ومشاعره وتصوراته وأحكامه. ومن ثمة لا ينطق هذا الفنان الكلمات لكي يسمع الآخرون نصف الدور ويفهموه وحسب، بل لكي يشعر المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول، ويروا فيما ترغب فيه إرادته الإبداعية.

عندئذ تتوحد جميع محركات حياتنا السيكولوجية ويصبح أحدها مرتبطا بالآخر. ويحتل هذا الارتباط، وبالأحرى هذا التكبير المتبادل والصلة الوثيقة بين قوة إبداعية وأخرى، أهمية كبيرة في عملنا، ومن الخطأ ألا نستفيد من ذلك في تحقيق أهدافنا العملية.

ومن هنا تأتي أهمية التقنية السيكولوجية للملازمة.

ويمكن أساس هذه التقنية في حفر كل عضو من أعضاء الثلاث، وجميع عناصر جهاز الفنان الإبداعي إلى العمل بصورة طبيعية وعفوية، ومن خلال التأثير المتبادل بين أعضاء هذا الثلاث.

ولى بعض الأحيان، تعمل محركات الحياة السيكولوجية تلقائيا، بصورة فورية، فجائية، لا واعية ولا إرادية. في هذه الظروف العرضية المواتية يجب أن نستسلم لنشاط محركات حياتنا السيكولوجية الإبداعي الطبيعي. ولكن كيف يجب أن نتصرف عندما لا يستجيب العقل والإرادة والشعور لنداء الفنان الإبداعي؟

في هذه الاحوال يجب الانتفاع من عناصر الجلب. فهي لا توجد في كل عنصر وحسب، بل في كل محرك من محركات الحياة السيكولوجية أيضا.

وعليكم ألا تستثمروا جميع المحركات دفعة واحدة، بل حددوا واحدا منها. ولنفرض أنكم تريدون استثارة العقل أولا، لأنه أكثر استجابة وطواعية من المحركين الآخرين ويخضع للأوامر في يسر وسهولة، فيطلقى الفنان، في هذه الحالة، تصورا مناسباً من فكرة النص الشكلية، وشرع في رؤية ما تتكلم عنه الكلمات.

يستلهمى التصور بدوره حكما مناسباً خاصا. وهذان يخلقان معا فكرة حية، غير شكلية، نابضة بالتصورات، وقادرة على تبييه الإرادة - الشعور بصورة طبيعية.

ولقد سبق أن رأينا في ممارستنا القصيرة أمثلة كثيرة تبين هذه العملية. وكفى أن تذكروا كيف يمتص الحياة في أورد «المجنون» بعد أن سعمتم منه أشد السأم. فقد ابتكر العقل أفكارا مبتدعة: كلمات «لو» وطروفا مقترحة، وخطقت هذه تصورات وأحكاما مثيرة، ومن ثم عملت جميعا على إيقاف الإرادة - الشعور. وفي النتيجة، قمتم بأداء الأورد ببراعة. إننى اعتبر هذه الحالة مثالا جيدا للمبادرة التي يقوم بها العقل في أثناء استقارة العملية الإبداعية.

على أنه في استطاعتنا أن نعالج المسرحية، أو الأورد والدور، بطرق أخرى، وبالأحرى انطلاقا من الشعور رغم أنه جاسع ومتقلب الأطوار.

فإذا استجابت العاطفة للنداء على الفور، فذلك سعادة عظيمة. لأن الأمور، عندئذ، مستنظمة تلقائيا، وبصورة طبيعية؛ فيظهر التصور، وينشأ الحكم بصدده، وكلاهما يولطان الإرادة. وتعتبر آخر، تعمل محركات حياتنا السيكولوجية على الفور انطلاقا من الشعور.

ولكن ما العمل عندما لا يحدث هذا تلقائياً. فلا يستجيب الشعور للنداء ويظل خاملاً؟
عندئذ، يجب التوجه إلى المحرك الأقرب وهو الإرادة.

ما هو عنصر الجذب الذى تلجأ إليه لإيقاظ العاطفة النائمة؟

مع مرور الزمن، سنعرفون أن عنصر الجذب والاستثارة هذا، هو الوتيرة الإيقاعية.

وبقى أمامنا أن نجيب على سؤال،

كيف نحفز الإرادة النائمة إلى الانبعاث، كيف نحفزها إلى الفعل الإبداعي؟

وقلت مذكراً:

- بواسطة المهمة، فهي تؤثر بصورة مباشرة على الرغبة الإبداعية، وبالأحرى على الإرادة.

- إن ذلك يتوقف على نوع المهمة، فإما لم تكن تنقسم بالجاذبية، فلن يكون لها أى تأثير.
وسنضطر إلى تقريب هذه المهمة من روح الفنان بطرق اصطناعية لانماشها، وجعلها
مهمة شيقة ومثيرة. أما للمهمة الجذابة، فعلى العكس من ذلك، إذ تتمتع بقوة تأثير مباشر
وفوري. ولكن ... ليس على الإرادة. إذ أن مجال تأثير الولوج الفنى هو العاطفة أولاً،
وليس الرغبة، ولهذا يؤثر هذا الولوج على الشعور بشكل مباشر. فى الإبداع، يجب أن نولع
وأن نشعر أولاً، ومن ثم أن نريد أو نرغب. لهذا السبب تضطر إلى الاعتراف بأن تأثير
المهمة على الإرادة هو تأثير غير مباشر.

وقال غوغور كوف محولاً اصطلاح تورسوف:

- ولكنك تفضلت وقلت لنا إن الإرادة لا تنفصل عن الشعور حسب التعريف الجليل.
وهنا يعنى أنه إذا كانت المهمة تؤثر على الشعور، فمن الطبيعي أنها توقف الإرادة أيضاً
فى الوقت نفسه.

- بالضبط! فالإرادة - الشعور هى ذات وجهين. حيث تطغى، فى بعض الحالات العاطفة
على الرغبة، وفى حالات أخرى، تطغى الرغبة، وإن كانت قسرية، على العاطفة. ونتيجة
للك ذلك يؤثر بعض المهمات على الإرادة أكثر مما يؤثر على الشعور، بينما يقوى بعضهم
الأخر الشعور على حساب الإرادة.

ولكن .. مهما يكن من أمر، وسواء كان التأثير مباشراً أو غير مباشر، فإن للمهمة تأثيراً
على ارادتنا، وهى عنصر جذب ممتاز وعامل من عوامل إثارة الرغبة الإبداعية التى تواظب
على استخدامها.

وبعد فاصل صمت قصير استرد أركادى نيكولا فتش يقول:

... وتؤكد صحة الاعتقاد بأن محركات حياتنا السيكولوجية هي العقل (التصور والحكم) والإرادة والشعور الطبيعية ذاتها، التي غالبا ما تخلق شخصيات فردية ذات طبيعة فنية إنفعالية، أو إرادية، أو ذهنية.

فالممثلون من الطراز الأول، وهم هؤلاء الذين يظن لديهم الشعور على الإرادة والعقل، يبرزون الناحية الانفعالية عندما يؤدون دور «روميو» أو دور «عطيل».

والممثلون من الطراز الثاني، وهم هؤلاء الذين يظن الإرادة على الشعور والعقل في عملهم الإبداعي، يؤكدون على حبهم للرفعة أو على رغبتهم الدينية عندما يؤدون دور «ماكبت» أو دور «براند».

أما الممثلون من الطراز الثالث، وهم أولئك الذين يظن العقل على الشعور والإرادة في طبيعتهم الإبداعية، عندما يؤدون دور «هاملت» أو دور «نانان الحكيم» فإنهم يضيفون على هذين الدورين مسحة ذهنية عقلانية أكثر مما يجب بشكل لا إرادي. بيد أنه لا يجب أن نقضى سيطرة أى من محركات حياتنا السيكولوجية الثلاثة على المحركين الآخرين. إذ لا بد من تحقيق تناسب متجم بين قوتنا الروحية المحركة.

وأنتم ترون أن الفن يعترف بطراز الإبداع الثلاثة: الانفعالي والإرادي والذهني، حيث يقوم الشعور أو الإرادة أو العقل بدور قيادي.

والعمل الوحيد الذي ترفضه هو ذلك العمل المنطلق من التقدير التمثيلي الجاف، حيث تعتبر هذا النوع من الأداء باردا وعقلانيا.

وبعد فاصل صمت موهب ثم يختم أركادى نيكولا فتش الدرس بالخطاب التالي:

... أنتم الآن أثرياء، فقد وضعت تحت تصرفكم مجموعة كبيرة من العناصر يمكنكم بمساعدتها معالجة «حياة النفس الإنسانية» في أى دور من الأدوار. تلك هي عندكم الداخلية وجيشكم المقاتل في سبيل التقدم الإبداعي. هذا بالإضافة إلى أنكم قد عثرتم في أنفسكم على ثلاثة قواد في استطاعتهم أن يقوموا بأفواجهم المحاربة إلى المعركة وهذا إنجاز عظيم، أعظمكم عليه!

١٣. غط الحياة السيكولوجية

... هام (..) ١٩

- والآن ها هي ذى الأنواج مجهزة قتاليا، واحل القواد مراكزهم! وإذا يمكن الانطلاق!
- كيف؟

- تصوروا أننا قروننا لمخارج مسرحية رائعة يقوم فيها كل منكم بدور متائق. فماذا كان
يمكن أن تفعلوا عند عودكم من المسرح إلى البيت، بعد القراءة الأولى؟
فقال فيونتسوف:

- سأقوم بأداء دورى!

وقال بوشين إنه سيعمن التفكير فى دوره. وقالت مالوليتكوفا إنها ستجلس فى زاوية من
زوايا البيت وتحاول أن «تسهر». أما أنا، بعد أن تعلمت شيئا من تجربة عرض القبول القاسية،
فقد كان يمكن أن أمسك عن هذه الإغراءات الخطرة، وأبدأ من كلمة «لوه السحرة وغير
السحرة، والظروف المقترحة، ومختلف التخييلات الأخرى. أما باشا، فقال إنه كان يمكن
أن يقسم دوره إلى وحدات.

فقال تورسوف:

- باختصار. كان كل واحد منكم يحاول، بطريقة أو بأخرى، أن ينقل إلى مخ الدور، وقلبه،
ورغبائه، وأن يوقظ فى ذاكرته الانفعالية ذكريات مشابهة، وأن يكون تصورا عن حياة
الشخصية المصورة وحكما فيها، وأن يجتلب الارادة - الشعور. وبعبارة أخرى، كان

بممكنكم أن تمدوا ملاصق روحكم لتتحسسوا بها روح الدور، وتسعوا إليه بواسطة
محركات حياتكم السيكولوجية.

ولا يستطيع عقل الفنان وإرادته وشعوره أن يمحطوا معا، وعلى الفور، بجوهر المسرحية
الجديدة، فتستثار بهذا الجوهر إلهامها وتخلق الحالة الداخلية الضرورية للعمل، إلا في
حالات نادرة.

أما ما يحدث في أغلب الأحيان، فهو أن ذهن الفنان (عقله) يستوعب النص فقط
استيعابا مهيئا، ثم يحاط هذا النص جزئياً بالماطقة (الشعور) ويصبح قادراً على استدعاء
الاندفاعات الرغبة (الإرادة) الفاعلة والمختارة.

وإذا حاولنا أن نصبر عن ذلك بالاعتماد على التعريف الجديد، فنقول إنه تنشأ لدى
الفنان، في مرحلة التعرف بمؤلف الشاعر الإبداعية، تصورات غامضة وحكم سطحي يصعد
المسرحية. وتستجيب الإرادة - الشعور للاضطرابات الأولية استجابة جزئية متردة، ثم ينشأ
إحساس داخلي عام بحياة الدور.

ولا يمكننا أن نتوقع نتيجة أخرى في الوقت الحاضر مادام الفنان يفهم مغزى حياة
الدور فهمًا عامًا. وفي أغلب الأحيان، ولا يستطيع أن يتعمق في الجوهر الداخلي إلا بعد
عمل طويل وبذل مزيد من الجهد في دراسة المسرحية، وبعد أن يقطع تلك الطرق الإبداعية
التي سار عليها المؤلف نفسه.

ولكن يحدث ألا يستوعب عقل الفنان النص لدى القراءة الأولى، فلا يستجيب كل
من الإرادة والشعور إلى هذا النص، ولا ينشأ أي تصور أو حكم يصعد المسرحية المقروءة.
وهذا كثيرا ما يحدث لدى تعرفنا الأول بمسرحية انطباعية أو رمزية.

وعندئذ، سيضطر الفنان إلى استعارة أحكام الآخرين، كما يستوعب بمساعدتها النص
ويجهد في النفاذ إلى أعمقها. وعن طريق العمل الدؤوب ينشأ لديه أخيرا تصور ضعيف
وحكم غير مستقل، يمكن تطويرهما فيما بعد بصورة تدريجية. وفي النتيجة، يصبح الفنان،
بهذا القدر أو ذاك، في اجتذاب لإرادته - شعوره، وبالتالي، جميع محركات حياته
السيكولوجية إلى العمل.

وفي المرحلة الأولى، عندما لا يكون الهدف قد اتضح بعد، تكون تيارات سعى محركات
الحياة السيكولوجية غير المربكة في حالة جنينية، حيث تستدعي بعض اللقطات التي التقطها
الفنان في أثناء تعرفه الأول بالمسرحية دقائق قوية من هذا السعى.

وتظهر الفكرة والرغبات على دفعات فتتأ تارة وتتقطع، ثم تتولد من جديد وتختفى مرة أخرى.

ولو أننا رسمنا رسماً بيانياً لهذه الخطوط المتطلقة من محركات الحياة السيكلوجية، لكان ذلك أشبه بشرط، وقطع، ومزق صغيرة من الخطوط.

وتتنظم خطوط السعى هذه بصورة تدريجية بازدياد تعرفنا بالدور، ونصنفها في هدفه الأساسي.

وهكذا، يصبح في الإمكان أن نتحدث عن نشوء بداية الفن والإبداع.

- ولم يحدث فقط؟

وبدلاً من الإجابة شرع أركاى نيكولايفتش فجأة، وبصورة غير متوقفة، بحرك ذراعيه، ورأسه، وجسمه كله. ومن ثم سألتنا:

- هل يمكنكم أن تسموا حركتي هذه رقصاً؟

فأجبنا بالنفي.

بعد ذلك أخذ أركاى نيكولايفتش يقوم، وهو جالس، بمختلف الحركات الممكنة التي كانت تنساب الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل.

وسألتنا:

- وهل يمكن أن يتشأ رقص ما من هذه الحركات؟

فأجبنا بصوت واحد:

- يمكن.

- ثم بدأ أركاى نيكولايفتش يردد أناشيداً لا رابطة بينها تاركاً بين الواحدة والأخرى فقرة طويلة من الصمت، ثم سألتنا:

- هل يمكنكم أن تسموا هذا غناء؟

- لا.

- وهذه؟

ورفع عقيره بنفحات رنانة راحت تنساب الواحدة تلو الأخرى في انسجام جميل.

- ممكن.

لم أأخذ أركادى نيكولا يفتش بلطخ صفحة من الورق بخطوط لا صلة بينها، وشرط ونقط ومنحنيات يرسلها كيفما اتفق، وسألنا:

- وهل في استطاعتكم أن تسموا هذا رسما؟
- لا.

- وهل يمكن أن نصنع رسما من هذه الخطوط؟

ورسم أركادى نيكولا يفتش عددا من الخطوط الطويلة للمنحنية الجميلة.

- يمكن!

- ألا ترون، والحالة هذه، إن الفن، كل فن، يحتاج أولا، وقبل كل شيء، إلى خط متواصل؟

- طبعا!

- وفيما أيضا يحتاج إلى هذا الخط المتواصل. وهذا ما جعلني أقول لكم إنه لا يمكن الحديث عن الفن إلا عندما تنتظم خطوط سعى الحركات، أي عندما تصبح متواصلة. ووجد غوفوركوف موضعا للانتقاد، فقال:

- أرجو الملاحظة، ولكن، هل يمكن أن يوجد في الحياة، وبصورة خاصة على خشبة المسرح، خط متواصل لا ينقطع لحظة واحدة.

فقال تورسوف موضعا:

- يمكن لهذا الخط أن يوجد، ولكن ليس لدى الإنسان الطبيعي، بل في الإنسان المجهنون، ويسمى هذا الخط بـ *idée fixe** أما بالنسبة للأصحاء من الناس، فإن بعض الانقطاعات في الخط يعتبر شيئا طبيعيا ولا بد منه. هذا ما يبدو لنا على أقل تقدير، على أن الإنسان لا يموت في لحظات الانقطاع. إنه يظل حيا، ولذا، فإن خط حياة من نوع ما يستأنف امتداده.

- وما هو هذا الخط؟

* (*idée fixe* فرنسي) ومعنى: الفكرة الثابتة أو المألزمة.

- اسألوا العلماء فى هذا الصدد. أما نحن، فلتتفق من الآن فصاعدا على أن نعتبر ذلك الخط الذى تحدث فيه بعض الانقطاعات القصيرة الضرورية بالنسبة للإنسان خطا طبيعيا متواصلا.

وفى نهاية الحصة قال لنا أركادى نيكولا يفتش إتفا لا نحتاج الى خط متواصل واحد، بل الى عدد من الخطوط، وبالأحرى، إلى خطوط كل من ابتداء الخيال، والانتباه، والمواضيع، والمنطق والتراث، والإيمان، والذكريات الانفعالية، والاتصال، والتكيفات وغير ذلك من خطوط العناصر الضرورية التى أثناء عملية الخلق.

إذا انقطع خط الفعل على الخشبة، فإن هنا معنى توقف الدور، أو المسرحية، أو العرض المسرحى، أما إذا حدث هذا الانقطاع فى خط محركات الحياة السيكولوجية، كأن يحدث فى خط الفكرة (العقل) فإن الإنسان - الفنان لا يعود قادرا على أن يكون لنفسه تصورا عما تقوله كلمات النص ولا حكما فيما تقول، وبالتالى لن يفهم ما يفعله أو يقوله فى دوره على الخشبة. ولما إذا توقف خط الإرادة - الشعور، فإن الإنسان - الفنان بدوره سيكفان عن الرغبة والمعاناة.

إن الإنسان - الفنان، والإنسان - الدور يعيشان بواسطة هذه الخطوط كلها على الخشبة دون انقطاع تقريبا. وذلك هو ما يهب الشخصية التى يصورها الفنان الحياة والحركة. وما أن تنقطع تلك الخطوط حتى تتوقف حياة الدور ويحل به الشلل أو الموت. ومع ولادة الخط يتعش الدور مرة أخرى.

يبد أن هذا التناوب بين الموت والانتعاش ليس شيئا طبيعيا. فالدور يحتاج إلى حياة مسمرة وخط يكاد يكون متواصلا.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش اليوم:

- لقد وافقتم معى فى الحصة الأخيرة على أنه لا بد للفن الدرامى، أو لأى فن آخر، من أن يتوافر فيه، قبل كل شيء، خط متواصل ممتد. فهل تريدون أن أريكم كيف ينشأ هذا الخط.

وحلف الطلاب قائلين:

- بالتأكيد.

والثفت إلى فيوتسوف وقال له:

- اسرد لى كيف أُنشيت صباح اليوم منذ لحظة استيقاظك؟

وأخذ زميلنا الذى لا يهدأ يركز انتباهه ويفكر مليا بصورة تبحث على الضميمة كما يجب على هذا السؤال. ولكنه لم ينجح فى توجيه انتباهه إلى الماضى، وعندئذ قدم إليه أركادى نيكولا يفتش النصيحة التالية لكى يمينه.

- لكى تتذكر الماضى لا تنطلق منه الى أمام فى اتجاه الحاضر، بل لرجع إلى وراء منطلقا من الحاضر فى اتجاه الماضى الذى تتذكره. فمن الأسهل أن تعود إلى وراء ولا سيما عندما يدور الحديث عن ماضى قريب.

ولم يدرك فيوتسوف على الفور الطريقة التى يتم بها ذلك، فخطب أركادى نيكولا يفتش إلى مساعدته قائلا:

- نحن الآن نتحدث معك هنا فى الصف، فماذا فعلت قبل ذلك؟
- غيرت ملابسى.

- تغيير ملابسك عملية مستقلة قصيرة. وهى تنطوى على لحظات قصيرة من الرغبة والسعى والفعل، وغير ذلك مما لا يمكن تحقيق المهمة بمعزل عنه. ولقد ترك تغيير ملابسك فى ذاكرتك انطباعا عن خط قصير من حيويتك. وتقدر ما تعثر على هذه المهمات، تنهض أماننا عمليات تنفيذ هذه المهمات، وترسم خطوط قصيرة من حياة الدور، فمثلا: ماذا حدث قبل أن تغير ملابسك؟

- كنت فى درس المبارزة ودرس الجمباز.

- وقبل ذلك؟

- دخلت سيجارة فى (البوفيه).

- وقبل ذلك؟

- كنت فى درس الغناء.

وقال أركادى نيكولا يفتش ملاحظا:

- هذه كلها خطوط قصيرة من حياتك ولقد تركت أورا في ذاكرتك. وهكذا اقتررب فيوتنسوف وهو يعود بذاكرته إلى وراء أكثر فأكثر، من اللحظة التي استيقظ فيها وبدأ يومه.

- لقد حصلنا على صف طويل من خطوط الحياة القصيرة التي عشتها اليوم في النصف الأول من النهار، ابتداء من لحظة استيقاظك، وانتهاء باللحظة الحاضرة. ولقد تركت هذه الخطوط أورا في ذاكرتك.

ثم أردف أركادى نيكولا يفتش مقترح قائلا: ولكي تثبت لديك هذه الخطوط على نحو أفضل، كرر العمل الذي قمت به الآن عددا من المرات، وبالترتيب نفسه.

واعترف أركادى نيكولا يفتش بعد أن تم ذلك بأن فيوتنسوف لم يشعر بما مضى من النهار وحسب، بل تنجح في تثبيته أيضا.

- والآن، كرر هذا العمل في تذكر الماضي القريب عددا من المرات، ولكن الاتجاه العاكس، أي ابتداء من لحظة الاستيقاظ، لتصل إلى اللحظة التي تعانيتها الآن. وقد فعل فيوتنسوف ذلك أيضا عددا من المرات.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إليه بقوله:

- والآن قل لي إن كنت تشعر بأن جميع هذه الذكريات والعمل الذي قمت به، قد تركا في نفسك أورا ما على شكل تصور ذهني أو شعوري، أو غير ذلك من التصورات حول خط حياة طويل بعض الشيء عشته في يومك الحاضر. خط لم ينسج من تذكر أفعال ومصروفات معينة قمت بها في الماضي القريب وحسب، بل من عدد من المشاعر والأفكار والأحاسيس وغير ذلك من مما عانته أيضا؟

ولم يستطع فيوتنسوف أن يفهم سؤال تورنسوف. فأخذه نحن الطلاب، نشرحه له.

- المقصود أنه إذا ألقيت نظرة إلى وراء، فإنك ستتذكر عددا كبيرا من الأعمال اليومية العادية المعروفة جيدا، والتي تتعاقب في ترابط مألوف. فإذا شحذت انتباهك أكثر، وركزت على الماضي القريب، فإنك لن تتذكر خط الحياة الخارجي في نهار يومك وحسب، بل خطها الداخلي أيضا. وهو يتحرك أورا غامضا، ويمتد وراءنا كنيل ثوب مرسل.

ولم يثبت فيوتسوف بكلمة، وهذا أن الأمر قد اختلط عليه تماما، فتركه أركادى
ليكولا يفتش وتوجه نحوي قائلا:

- لقد فهمت أنت كيف يتم إتمام النصف الأول من خط الحياة في اليوم الحاضر، فلم
الآن بالشئ نفسه، ولكن في النصف الثاني الذي لما يأت بعد.

وسألت مستفهما:

- وكيف لي أن أعرف ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب؟

- ألا تعرف أن لديك حصصا أخرى بعد هذه الحصة، وأنت ستذهب بعد ذلك، إلى
المبيت، وتتناول طعام الغداء؟ ثم ألا تنوي أن تفعل شيئا هذا المساء، كأن تقوم
بزيارة بعض المعارف، أو تتردد مسرحا أو سينما أو قاعة محاضرات؟ إنك لا تعرف إذا
كان سيتحقق ما تتوى القيام به أم لا، ولكنك تستطيع أن تفترض بأنك ستفعل
ذلك.

وقلت موافقا:

- بالتأكيد.

- وإذا فهذا يعنى أن لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به في بقية اليوم! ألا تشعر بخط
المستقبل المتواصل الذي يمتد بعيدا بما يحمله من مشاغل وواجبات وأفراح وأفراح تؤثر
على مزاجك الحالي لدى التفكير بها.

ولمة حركة أيضا في توقعنا لما سيحدث في المستقبل. حيث توجد الحركة يرسم خط
حياة من نوع ما. ألا تشعر بهذا الخط عندما تفكر فيما ينتظر؟

- إننى أشعر بهذا الذى تحدث عنه بالتأكيد.

- أواصل هذا الخط بالخط السابق، وأخذ في اعتبارك الحاضر، وستحصل على خط واحد
متكامل ومتواصل يمتد من الماضي، خلال الحاضر، إلى المستقبل. وذلك من لحظة
استيقاظك في الصباح إلى أن تغمض عينيك في الليل. فهل تدرك الآن كيف تتصل
الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون خطا واحدا كبيرا تمثل حياة يوم بأكمله. واستطرد
أركادى ليكولا يفتش يقول:

- والآن أفترض أنك كلفت بمحضير دور (عطيل) خلال أسبوع واحد. ألا تشعر بأن حياتك كلها يمكن أن تضيىء وخلال هذه المدة، إلى شيء واحد وهو أن تنجز هذه المهمة الصعبة جدا بصورة مشرفة، وأن تستحوذ عليك هذه الحياة طوال تلك الأيام السبعة، وأن يسيطر عليك خلالها هم واحد، هو اجتياز العرض المسرحي المريب.

ولت موافقا:

- بالتأكيد.

وسأل نورسوف متقصيا:

- ألا تشعر أيضا أن هذه الحياة التي حدثتها تنطوي على خط حياة أطول مما في المثال السابق، وهو خط حياة أسبوع كامل يكرس لمحضير دور عطيل؟ وما دام يوجد خط يوم أو أسبوع فلم لا يكون ثمة أيضا خط شهر أو سنة، بل خط حياة كاملة.

وتتكون هذه الخطوط الكبيرة من اتصال كثرة من الخطوط الصغيرة أيضا.

وهذا بالضبط ما يحدث في كل مسرحية ودور. فثمة أيضا تنشأ الخطوط الكبيرة من اتصال الخطوط الصغيرة، وفي استطاعتها أن تشمل على الخشبة فترات مختلفة من زمن اليوم أو الأسبوع أو الشهر أو السنة أو الحياة بأكملها.

وتنسج الحياة ذاتها هذا الخط في الواقع الحقيقي، أما في المسرحية فيخلفه الشاعر باهتمامه الفني القريب من الصديق.

يبد أنه لا يعطينا خط حياة الدور بصورة شاملة ومستمرة، بل على نحو جزئي مصحوب بانقطاعات كبيرة.

وسألته:

- وما السبب في ذلك؟

- لقد قلنا سابقا إن الكاتب الدرامي لا يعطينا مجمل حياة المسرحية والدور، بل يكتفى بتصوير تلك الأجزاء التي يدفع بها إلى خشبة المسرح وتجري على المنصة. إنه لا يرسم كثيرا مما يجري خارج المناظر التي تصور مكان المسرحية على الخشبة. وفي كثير من الأحيان، يصمت عما يجري خلف الكواليس، وبالأحرى عما يستدعي تصرف الشخصيات على الخشبة، وعلينا نحن أن نكمل باهتمامات غيائنا ما لم يستكمل المؤلف

خلقه في نسخة المسرحية المطبوعة. وإن لم تفعل هذا، فلن نجد أماننا على الخشبة «حياة نفس إنسانية» شاملة يخلقها الفنان في دوره، بل أشلاء هذه الحياة وتفتت منها. فالمعاناة إنما تحتاج إلى خط حياة شامل (نسبياً) يمر عبر الدور والمسرحية.

ولا يجوز أن يفلت شيء ما أو يسقط من خط حياة الدور سواء على الخشبة أو خلف الكواليس، لأن ذلك يمزق حياة الشخصية المصورة ويخلق فيها فراغات لا حياة فيها، حيث يجرى ملء هذه الفراغات بأفكار الإنسان - الفنان نفسه وبمشاعره التي لا تمت بصلة إلى ما يتم أدائه وهذا ما يحمده به عن طريق الصواب، ويضمه في مجال حياته الخاصة.

افترض أنك تؤدي أدور «احتراق النقود»، وأنت تقود خط حياة الدور بصورة حسنة، فتذهب تلبية لنداء زوجتك إلى غرفة الطعام لتجتمع ناظر بك برأى ابنك وهو يستحم.. بعد ذلك ما أن تصل إلى هناك حتى تلتقي بأحد معارفك وقد وصل لتوه من سفر بعيد، وتسلل إلى خلف الكواليس، حيث يخبرك بحادثة مسلية جداً وقعت لأحد أقاربك. ولكنك تمسك عن الضحك وتعود إلى الخشبة لأداء مشهد احتراق النقود وفواصل «التوقف التراجيدي عن الفعل».

أنت نفسك تدرك أن ادخال مثل هذه الحواشي في خط الدور ليس في صالح هذا الأخير، ولا يقدم لك أية مساعدة. وإن لا يجوز قطع خط الدور وراء الكواليس أيضاً. على أن كثيراً من المحللين لا يستطيعون أن يؤدوا دوراً خلف الكواليس من أجل أنفسهم. حسناً، يمكنهم ألا يفعلوا ذلك، ولكن عليهم أن يفكروا فيما حساهم أن يتصرفوا اليوم لو أنهم وجدوا أنفسهم في ظروف الشخصية المصورة؟ إن الإجابة على هذا السؤال، وغيره من الاسئلة المتعلقة بالدور، أمر ملموم لكل فنان وفي كل عرض مسرحي، فالفنان يأتى إلى المسرح ويظهر أمام الجمهور من أجل هذا الغرض. فلماذا هو خارج المسرح دون أن يهيب على هذا السؤال الملموم بالنسبة له، فذلك يعنى أنه لم يقم بواجبه.

... هام (..) ١٩

بدأ أركادى نيكولا يقتش الحصة بأن طلب من الجميع صعود الخشبة، والجلوس في غرفة ضيوف ماثوليتكوفاً جلسة مرهقة، والحديث ثمة عن أى شيء يخطر على بال كل منهم.

وقد جلس بعض الطلاب حول الطاولة المستديرة، وجلس الآخرون بجانب الجدار تحت المصابيح الكهربائية المثبتة به. وكان رحمانوف يتفوق على الجميع بكثرة الحركة، وهذا ما جعلنا نستنتج أنه سيتم الآن استعراض أحد مبتكراته الجديدة.

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن ثمة مصابيح أخذت تتوهج وتنطفئ في أماكن مختلفة من خشبة المسرح. ولقد لفت نظري أن هذه المصابيح كانت تضاء، إما بقرب المتكلم، أو بقرب أولئك الذين يجرى الحديث عنهم. فإذا تحدث رحمانوف مثلاً، كان يضاء مصباح بالقرب منه على الفور، وإذا ذكرنا شيئاً ما موضوعاً على الطاولة، سلط الضوء على ذلك الشيء في الحال، وهكذا.

أمر واحد فقط لم أستطع أن أجده تفسيراً، وهو الأنوار التي كانت تظهر ثم تختفي خارج غرفتنا، سواء في غرفة الطعام، أو في الصلاة، أو في الأماكن الأخرى القريبة منها. ولقد تبين أن هذه الأنوار كانت تصور ما هو موجود خارج حدود غرفة جلوسنا. مثال ذلك، أن المصباح في الدهلز كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي، والمصباح في غرفة الطعام كان يشتعل عندما نتحدث عن الحاضر الذي يجرى خارج حدود غرفتنا. أما المصباح في صلاة شقة مالوليتكوفاً فقد كان يضاء عندما نحلم بالمستقبل. ولقد لاحظت أيضاً أن توهجات النور كانت تحدث دون انقطاع: فما يكاد نور ينطفئ، حتى يضاء آخر. وشرح لنا تورسوف ذلك بأن هذه التوهجات كانت تصور تبدل المواضيع المستمر الذي يجرى في حياتنا بلا توقف، وبصورة منطقية مترابطة أو عرضية.

وقال تورسوف شارحاً:

- ويجب أن يحدث الشيء نفسه أيضاً في أثناء أداء الدور. إذ من المهم أن تتناوب المواضيع على الخشبة بلا انقطاع وتشكل خطاً شاملاً. ويجب أن يمتد هذا الخط هنا، في ناحيتنا من الأضواء الأمامية على المنصة ولا يجتازها إلى الناحية الأخرى حيث صلاة المتفرجين.

وما حياة الإنسان أو الدور إلا تغيير متواصل للمواضيع ودوائر الانتباه تارة في الحياة الواقعية المحيطة بنا على خشبة المسرح، أو في مجال الواقع التخيل، وتارة أخرى على صعيد الذكريات عن الماضي، أو على صعيد الحلم بالمستقبل، إن استمرارية الخط هذه ذات أهمية قصوى للفنان، ويجب أن توعدوا هذه الاستمرارية في أنفسكم.

وسأريكم الآن بمساعدة الايضاح الضوئى كيف يجب أن يمتد خط الحياة لدى الممثل طوال دوره بلا انقطاع.

لم قال لى:

- انزل إلى الصالة، وسيدخل ليفان بلا تونوفيتش غرفة الاضاءة ليساعدنى. وإليك المسرحية التى سأقوم بأدائها: يقام هنا مزاد علنى تباع فيه لوحتان من لوحات (رمبرانت) . وفى أثناء انتظارنا وصول المشتركين، تجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير فى فن الرسم، ونسقى على الرقم الذى سنبدأ به المزاد. ولكى نفعل ذلك يجب أن تفحص كلتا اللوحتين.

(وتوجهت المصباح فى جانبى الغرفة وتطفأت بصورة متتالية، بينما انطلق المصباح الذى فى يد تورسوف).

ويجب كذلك أن نقارن ذهنيا بين هاتين اللوحتين وبين روايت (رمبرانت) الموجودة فى متاحفنا وفى الخارج.

(وأخذ المصباح الموجود فى الدخلى الذى كان يصور اللوحات التخيلية فى المتاحف يتوهج تارة، وينطفىء تارة أخرى، متابها مع مصباحين حائطين كانا يصوران اللوحتين المتخيلتين فى غرفة الضيوف).

هل ترون تلك المصباح الصغيرة الخافتة التى اشتعلت فجأة قرب باب الدخلى؟

إنها تمثل المشترين غير اللهمين. لقد اجتنبوا اتباعى وأنا أستقبلهم. ولكننى لم أحمس لهم.

وأفكر فى نفسى: «إننا لم يأتينا زبائن أهم من هؤلاء، فلن أتمكن من رفع سعر اللوحين» واستغرق فى التفكير إلى حد أننى لا ألاحظ أحدا من حولى.

(وتطفئ جميع المصباح السابقة، وتسقط من أعلى حزمة ضوء متقلبة على تورسوف تصور دائرة الانتباه الصغيرة. وكانت تتحرك من أركادى نيكولا يفتش وهو يجوب الغرفة تلقائيا).

انظروا، انظروا: لقد اشتعلت خشبة المسرح كلها والغرف الخلفية بمصباح مشتعلة جديدة وكبيرة هذه المرة.

هؤلاء هم مندوبو المتاحف الأجنبية. ومن البديهي إننى استقبلهم باحترام خاص.

بعد ذلك صور لنا أركادى نيكولا يفتش المستقبل والمزاد العلني نفسه. وقد ازدادت حدة انتباهه بشكل خاص عندما ثار صراع ضار بين المشتركين للمهجين، وأنتهى بهشجار عنيف جرى التعبير عنه بخلاعة كالتى تحدث فى أعياد (بانغوس) ولكن من النوع الضوئى.. فكانت المصاييح الكبيرة تضاء معاً، وتطفأ كل على انفراد مما خلق لوحة جميلة أشبه بظلك اللوحات الخامية التى تطلق فيها صولنج الألعاب النارية.

وقال أركادى نيكولا يفتش:

- هل استطعت أن أجهن لكم كيف ينشأ خط الحياة المتواصل على الخشبة؟

يبد أن غوفوركوف صرّح يقول بأن تورسوف لم ينجح فى إثبات ما كان يريد إثباته.

- أنت، وأرجو أن تلاحظ هذا، قد أثبت عكس ما كنت تريد إثباته. فلايضاح الضوئى لم يبين لنا خطاً متواصلاً، بل سلسلة طويلة من الروببات المتواصلة.

- إننى لا أرى هذا. فانتباه الفنان يتقل باستمرار من موضوع لآخر. وهذا التبدل المستمر فى مواضيع الانتباه هو الذى يكون الخط المتواصل. أما إذا نشيت الفنان بموضوع واحد فى أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها. فلن يكون ثمة خط حركة، وإن وجد فسيكون كما قلت من قبل خط فكرة ثابتة *idée fixe* يشير إلى مرض صاحبه النفسى.

ودافع الطلاب عن أركادى نيكولا يفتش، وأقروا أنه قد نجح فى إيضاح فكرته بشكل عيائى.

فقال:

- هذا أفضل! فقد بينت لكم ما يجب أن يحدث على الخشبة دائماً. تذكروا ذلك بغرض المقارنة بينه وبين ما يحدث للفنانين على الخشبة فى أغلب الأحيان ولا ينبغي أن يحدث ثمة أبداً. ولقد بينت لكم هذا فى حينه بالمصاييح فلها. إذ كانت نادراً ما تتوهج على المنصة، بينما كانت تشتعل فى صالة المتفرجين بصفة دائمة تقريباً.

كيف تعتقدون، هل يبدو لكم أمراً طبعياً أن تنتعش حياة الفنان، وتقوى انتباهه على الخشبة لحظة قصيرة، ثم يختفيان مدة طويلة من الزمن، ينتقلان فى أنفائها إلى صالة المتفرجين أو خارج حدود المسرح. لم يمودان من جديد ليختفيا من المنصة مرة أخرى مدة طويلة من الزمن.

في هذا النوع من الأداء لا ينتمى إلى الدور سوى لحظات قليلة من حياة الفنان على
الخشبة، أما ما تبقى من زمن فهو غروب عنه. ونحن لا نعتقد أن الفن يحتاج إلى هذا
الخليط من المشاعر غير المتجانسة.

عليكم أن تتعلموا طريقة تكوين خط متواصل (تسيا) لكل محرك من محركات الحياة
السيكولوجية، ولكل عنصر من العناصر.

١٤. حالة الإحساس المسرحية الداخلية

... عام (..) ١٩

علقت في حصة اليوم لافتة، وهنا يعنى أن الحصة ليست عادية. وقال أركادى نيكولايفتش:

- أين تتجه خطوط محركات الحياة السيكولوجية المتولدة؟ أين يتجه عازف (البيانو) ليبر عن مشاعره، ويعطى ابتداءه إمكانية الانطلاق في لحظات الحماسة الفنية؟

إنه يتجه إلى آتية الموسيقى، إلى (البيانو). وأين يهرع الرسام في هذه اللحظات؟ إلى لوحته وفرشاته وألوانه. أى إلى أداته الإبداعية، وأين يتجه الممثل، وبالأحرى، أين تتجه محركات حياته السيكولوجية؟ إنها تتجه إلى الأدلة التي تحرك بها، إلى طبيعة الفنان الروحية والفيزيولوجية، إلى عناصره الروحية. فالمعقل والإرادة والشعور تطلق إشارات الخطر وتعيء، بما يميزها من قوة وحيوية داخلية وقدرة على الإقناع، مجمل القوى الإبداعية الداخلية.

وكما توظف إشارة الإنذار معسكرا ينط في النوم، ويجمله يهب فجأة للقيام بالزحف، كذلك تنهض قوانا الروحية على الفور، وتستعد للقيام بالجملة الإبداعية.

وتنتظم في صفوف طويلة كل من ابتذاعات الخيال، ومواضيع الانتباه، وعمليات الاتصال والمهمات، والرغبات والأفعال، ولحظات الصدق والإيمان، والذكريات الانفعالية، والتكيفات التي لا حصر لها.

ونمر عبر هذه الصفوف محرركات الحياة السيكولوجية تستهضئ العناصر، وهي نفسها تتأثر، بسبب من ذلك بالحمة الإبداعية.

وهي بالإضافة إلى ذلك تستوعب من العناصر جزئيات من خصائصها الطبيعية مما يزيد من نشاط العقل والإرادة والشعور ويجعلها أشد فعالية فتقوى استثارتهما ابتداعات الخيال التي تبرز للمهمات وتجعل المسرحية أقرب إلى الاحتمال، وهذا بدوره يساعد المحركات والعناصر على زيادة الإحساس بالصدق في الدور والإيمان بإمكانية ما يجري على الخشبة في الواقع. وهذا كله من شأنه أن يستدعي معاناة وحاجة إلى الاتصال بالشخصيات على الخشبة، وبالتالي، إلى التكيفات التي لابد منها لتحقيق هذا الاتصال.

وباختصار تأخذ محرركات الحياة السيكولوجية نبض تلك العناصر التي نمر عبر صفوفها، وتتأثر بألوانها وظلالها وأمزجتها، وتتشبع بمضمونها الروحي.

كما أن هذه المحركات تقبل بدورها تأثيرها إلى صفوف العناصر، ليس بما تتطوى من طاقة، وقوة ذاتية، ولزادة، وعاطفة، وفكرة وحسب، بل بما تنقله إليها من جزئيات الدور والمسرحية التي تحملها معها، والتي اجتذبت إليها بقوة في أثناء التعرف الأول بمؤلف الشاعر، وأيقظتها إلى الإبداع. إنها تلطم العناصر ببواكير روح الدور هذه.

ومن هذه البواكير تنشأ في روح الفنان مشاعر الفنان - الدور بصورة تدريجية. وتندفع، وهي على هذا الشكل، ككتفواج منتظمة إلى أمام تحت قيادة محرركات الحياة السيكولوجية.

وسأل الطلاب:

- وإلى أين توجه؟

- إلى نقطة ما بعيدة... حيث تجتذبها تلميحات ابتداعات المسرحية، وظروفها المقترحة، وافتراساتها السحرية الوهمية. إنها تسمى إلى هناك حيث تجتذبها المهمات الإبداعية، وتحضها رغبات الدور وطموحاته وأفعاله الداخلية. إنها تتجذب نحو المواضيع للاتصال بها، أي بشخصيات المسرحية. وتنزع إلى ما يمكن الإيمان به بسهولة على الخشبة، وفي مؤلف الشاعر، أي تنزع إلى الصديق الفني. وعليكم أن تلاحظوا أن جميع هذه الإغراءات، إنما هي موجودة على الخشبة أي في ناحيتنا من الأضواء الأمامية وليس في صالة المتفرجين.

وكلما أوغلت صفوف العناصر في التقدم، تراصت خطوط معيها تراصا أكبر، وبدت وكأنها جددت في نهاية المطاف في ضفيرة واحدة مشتركة. ويخلق اندماج جميع عناصر الفنان - الدور في سعي واحد حالة الفنان الداخلية المهمة جدا على الخشبة والتي نسميها في لغتنا... وأشار أركادى نيكولايفتش إلى العلاقة المعلقة امامنا وقرأ عليها:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

وسأل فيوتسوف خاتما:

- وكيف حدث هذا؟

وأخذت أشرح له في ذلك لأحقق من صحة إجابتي:

- ببساطة كبيرة، إذ تتحد محركات الحياة السيكولوجية والعناصر على تحقيق هدف مشترك واحد هو هدف الفنان - الدور. أليس كذلك؟

- هو كذلك، ولكن لا بد من إدخال تعديلات: الأول وهو أن الهدف الرئيسي المشترك الواحد مازال بعيدا، وهي إنما تتحد لتضافر جهودها في البحث عن هذا الهدف.

أما التعديل الثاني فيتمثل بمسألة المصطلح. فنحن حتى الآن كنا نكتفي نظرا للظروف بإطلاق كلمة «عناصر» للدلالة على القدرات والخصائص، والخواص، والمعطيات الطبيعية الفنية، لا بل للدلالة أيضا على بعض وسائل التقنية السيكولوجية. ولقد كانت تلك مجرد تسمية مؤقتة اضطررنا إليها. لأن الحديث عن حالة الإحساس كان ما زال مبكرا. أما الآن وقد حان وقت استعمال هذا المصطلح، فإنتى أقول لكم: أن اسم العناصر الحقيقي هو:

عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية

- عناصر... حالة الإحساس... المسرحية... حالة الإحساس... المسرحية... الداخلية..

كان فيوتسوف يحاول أن يدخل في رأسه هذه الكلمات التي بدت له عريضة ومعقدة. وأخيرا قرر قائلا: «لا»، هذا يفوق قدرتي على الفهم! ثم تنهد بعمق، ولوح بيده، وراح يجلب شره يأس.

- ليس في ذلك ما يحتاج إلى فهم! إذ أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية تكاد تكون حالة إنسانية طبيعية تماما.

- «تكاده»؟

- إنها أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها في الوقت نفسه.

- ولماذا أسوأ؟

- لأن حالة الإحساس المسرحية تنطوي، بسبب ظروف الإبداع العلاتي، على شيء من طعم المسرح، وخشبيته، مما لا وجود له في حالة الإحساس الإنسانية العادية. وهذا هو السبب الذي جعلنا لا نكتفى في تسمية حالة الفنان هذه على الخشبة بتعبير «حالة الإحساس الداخلية»، بل أضفنا عليه كلمة المسرحية.

- وكيف تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية أفضل من الحالة الطبيعية؟

- لأنها تنطوي على الإحساس بالعزلة العلاتية الذي لا نعرفه في الحياة الواقعية. وهو إحساس رائع. ولقد اعترفتم فيما مضى بأنكم تشعرون بالملل عندما تقومون بالأداء في مسرح فارغ، أو في البيت مدة طويلة. ولقد قادنا هذا الأداء حينئذ بالغناء في غرفة مليئة بالسجاد والأثاث الوثير مما لا يحافظ على الظروف الملائمة لسريان الصوت. أما في المسرح حيث يحتفظ جمهور غفير من الناس، وينبض ألف من القلوب مع قلب الفنان في وقع واحد منسجم. فإن مشاعرنا تجد لنفسها صدى رائعاً وطرقاً سمعياً ممتازاً.

واستجابة لكل لحظة من لحظات المعاناة الأصلية على الخشبة تتدفق إلينا من صالة المتفرجين ردود فعل جمهور غفير من الناس المستثارين الذين يخلقون معنا العرض المسرحي بمشاركتهم وتعاطفهم وتياراتهم الخفية. إن في استطاعة المتفرجين أن يرهقوا كاهل الفنان، وأن يدخلوا الرعب إلى قلبه، ولكن في استطاعتهم أيضاً أن يعثروا فيه إيماناً حقيقياً بنفسه وبعمله الفني.

وتحمل لنا استجابة الجمهور الغفير الروحية التي تصل إلينا من صالة المتفرجين أعظم بهجة يمكن أن يبلغها الإنسان.

وإذن، فإن الإبداع العلاتي يعيق الفنان في عمله من ناحية، ويساعده من ناحية أخرى. ولسوء الحظ، لا تنشأ حالة الإحساس الصحيحة، التي تكاد تكون طبيعية تماماً على الخشبة، من تلقاء نفسها إلا في القليل النادر. إنها لا تتحقق إلا في عروض ولحظات معينة

استثنائية، وعندئذ تجد الفنان يقول وهو عائد إلى غرفته خلف الكواليس «أشعر بأن لدى شهية للأداء اليوم».

وهذا يعنى أنه قد خلق الحالة الإنسانية الطبيعية على الخشبة بالمصادفة.

وعندئذ يعمل جهاز الفنان الإبداعي كله بجميع أجزائه وتوليفاته و«كبسولاته» ودواياه إذا جاز القول بصورة فائقة كما يعمل فى الحياة تقريبا، لا بل بصورة أفضل.

نحن نحتاج إلى حالة الإحساس المسرحية الداخلية احتياجا شديدا على الخشبة إذ لا يمكن للإبداع الوصول أن يتحقق إلا فى حال توافرها. وهذا ما يجعلنا نقرأها نقديا استثنائيا عاليا.

فما أسعدنا ونحن نضطلع بتقنية سيكولوجية قادرة على خلق حالة إحساس مسرحية داخلية تظهر لنا حسب أمرنا ومشيتنا، وليس بالمصادفة فقط وكأنما هى «هبة من أبولون». لهذا أختتم حصتي اليوم بأن أعتكم على تعرفكم اليوم بمرحلة مهمة جدا من مراحل عملنا المدرسي، فقد تعرفتم على:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

— أما فى الحالات التى لا تنشئ حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة على الخشبة، وهى لسوء الحظ حالات كثيرة جدا، فإن الفنان عندما يعود من الخشبة إلى غرفة الممثلين يشتكى قائلا: «إننى لست فى حالة نفسية ملائمة. لا يمكننى الأداء اليوم». وهذا يعنى أن جهاز الفنان الإبداعي الروحي لا يعمل بصورة صحيحة، أو أنه لا يقوم بعمله على الإطلاق، وبهذا من ذلك تعمل لديه المادة الآلية، والأداء الشرطى المتكلف، والقلب الجامد، والصنعة، ترى، ما هو السبب فى مثل هذه الحالة؟ فهل هو خوف الفنان من فتحة «البورتال» السوداء، وهذا حفز بدوره عناصر حالة الإحساس لديه؟ أم ظهور الممثل للجمهور فى دور لم يستكمل إنعاده حيث لا يؤمن بعد بما يتنطق من كلمات ولا بما يأتى من أفعال؟

وربما كان السبب، ببساطة، هو كسل الفنان وعدم تحضيره نفسه لعملية الإبداع، كما ينبغي، فلم يعمل على إتمام دوره المبدع إبداعاً جيداً، هذا العمل الذى يجب أن يقوم به دائماً قبل كل عرض مسرحى. وبدلاً من ذلك، صعد الخشبة واكتفى بعرض شكل الدور عرضاً خارجياً. ويمكن احتمال هذا لو أن الأداء يأتى حسب وحدة مقررة وتقنية فن عرض مكتملة. وعندئذ يمكننا أن نسمى هذا النوع من الأداء فناً، رغم أنه لا يمت بصلة إلى اتجاهنا فى الفن.

وقد يكون السبب فى عدم تحضير الممثل نفسه للعرض هو اعتلال صحته، أو عدم انتباهه أو همومه ومنغصاته الحياتية التى تصرف الانتباه عن الإبداع. وقد يكون الممثل نفسه من «الفنانين» الذين اعتادوا على أن يهرقوا فى أدوارهم، ويتكلفوا فى أدائهم، كونهم عاجزين عن فعل شيء آخر. وفى جميع هذه الحالات المذكورة يكون اتحاد عناصر حالة الإحساس، واختيارها، ونوعها، شيئاً خاطئاً وإن اختلفت صور هذا الخطأ وما من ضرورة تدعو إلى دراسة كل من هذه الحالات على انفراد، وكفينا أن نتوصل من ذلك كله إلى نتيجة عامة.

أنتم تعلمون أنه عندما يخرج الإنسان - الفنان إلى خشبة المسرح أمام جمهور غفير من الناس، فإنه يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج، أو الخجل، أو المسؤولية، أو الصعوبات. ويكون فى تلك الملاحظات عاجزاً عن الكلام، أو النظر، أو السمع، أو التفكير، أو الرغبة، أو الشعور، أو المشى، أو الفعل بصورة إنسانية عادية، وتظهر لديه حاجة عصبية إلى أرضاء المتفرجين، وعرض نفسه، وإخفاء حالته بالتصنع لتسليتهم.

وتبدو عناصر الممثل، فى هذه الملاحظات، وكأنها تتناثر وتتواجد كل منها منفصلاً عن الآخر.

وهو يحاول فى حد ذاته: الانتباه فى سبيل الانتباه، والإحساس بالصدق فى سبيل الإحساس بالصدق، والتكيف من أجل التكيف الخ. وهذه الظاهرة بالطبع ليست أسراً طبيعياً. أما الشيء الطبيعى فهو أن تكون العناصر التى تخلق حالة الإحساس الإنسانية لدى الإنسان الفنان غير قابلة للانفصال كما هو فى الحياة الواقعية.

ويجب أن تتوافر هذه الخاصية - عدم قابلية العناصر فى لحظة الإبداع للانفصال فى حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التى لا تختلف عن الحالة الحياتية تقريباً. وهذا ما يحدث عندما تكون حالة الفنان صحيحة على الخشبة. بيد أن الصعوبة تكمن فى عدم

رسوخ حالة الإحساس المسرحية بسبب شروط الإبداع غير الطبيعية. إذ يكفي أن يحدث خلل بسيط في هذه الحالة حتى تفقد جميع العناصر صلتها المشتركة في الحال، ويبدأ كل عنصر في التواجد منفصلاً عن الآخر، وتحول إلى هدف في حد ذاته. وعندئذ يفعل الفنان على الخشبة، ولكن فعله لا يتجه في الاتجاه الذي يحتاج إليه الدور، بل مجرد أن «يفعل» وحسب. إنه يتصل بالآخرين ولكن ليس بمن يحتاج إلى الاتصال به حسب المسرحية، بل ... بالتفرجين ليسليهم، وهو يتكيف، ولكن ليس من أجل أن يمبر لزميله على الخشبة عن أفكاره أو مشاعره الشبيهة بأفكار الدور ومشاعره على نحو أفضل، بل لكي يتألق بمهارته التقنية التمثيلية، وهكذا. وحينئذ سيمشى الناس الذين يصورهم الفنان على الخشبة، في البداية، دون هذه الشخصية، أو تلك، ومن ثم دون أية خصائص روحية ضرورية للإنسان - الدور. فيحرم بعض هؤلاء الناس، الذين لم يستكمل نشوءهم، من الإحساس بالصدق والإيمان بما يفعلون. وينقص بعضهم الآخر الانتباه نحو ما ينطقون به من ألفاظ أو نحو المواضيع حيث يضع بمعزل عنها كل معنى لاتصال حقيقي أو لنشوته. وهذا هو السبب في أن أعمال هؤلاء للشوهين هي أعمال ميتة لا تشعر فيها، لا بتصورات إنسانية حية، ولا برؤى أو رغبات أو طموحات داخلية لا بد منها لولادة الإرادة - الشعور في روح الفنان. وما عليكم سوى أن تصوروا ما الذي يحدث لو أن مثل هذه العيوب طرأت على طبيعتنا الفيزيولوجية الخارجية، وصارت تراها العين، وإذا بالشخصية تسير على الخشبة دون اذنين أو أصابع أو فرائع أو ألسنة؟ من الصعوبة بمكان التهاون مع مثل هذا التشويه. بيد أن عيوب الطبيعة الداخلية مستترة، لا يراها المتفرجون، بل يحسون بها بصورة لا واعية فحسب، ولا يفهمها سوى المختصين الموهبين في فننا.

لهذا، نجد المتفرج العادي يقول: «يبدو كأن كل شيء يسير سيرا حسنا، ولكن لا شيء يستحوذ على انتباهي». فلا يستجيب المتفرج لهذا الأداء، ولا يصفق، ولا يعود يأتي لمشاهدة العرض. هذه التصدعات، ولما هو أسوأ منها، تهددنا على الخشبة دائما، وتجعل حالة الإحساس المسرحية حالة غير ثابتة.

وما يزيد الخطر تفاقمًا هو أن ولادة حالة الإحساس غير الصحيحة تتم بسهولة غير عادية وبسرعة لا تخضع لأي حساب. إذ يكفي أن ندخل إلى حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة عنصرا زائفا واحدا، حتى يجر وراءه، في الحال، عناصر زائفة أخرى، ويفسر الحالة الروحية الملائمة للإبداع.

ولتتحققوا مما أقول: اخلقوا لأنفسكم على الخشبة حالة تعمل فيها جميع الأجزاء المكونة بصورة متكافئة كما تعمل جوقة موسيقية أحسن لتربيعها، ثم استبدلوا أحد هذه العناصر الصحيحة بعنصر آخر غير صحيح، وانظروا أى زيف سينجم عن ذلك.

افرضوا، مثلاً أن الممثل قد ابتكر لنفسه فكرة مبتدعة لا يستطيع أن يؤمن بها، عندئذ، سينشأ كذب وغداع للنفس يشيعان الفوضى في حالة الاحساس الصحيحة. ويصدق الشيء نفسه على أى عنصر من العناصر الأخرى.

أو لنفرض أن الفنان على الخشبة ينظر إلى الموضوع ولكن لا يراه. في هذه الحالة لن يتركز انتباه الممثل على الموضوع الذى يجب أن يركز انتباهه عليه بمقتضى المسرحية والنور، بل سيرتد عن هذا الموضوع الصحيح الذى يجبر عليه، وينجذب إلى موضوع آخر غير صحيح، ولكنه أكثر إثارة وتشويقاً بالنسبة إليه، وأقصد جمهور المتفرجين في الصالة أو أى حياة متخيلة خارج حدود الخشبة. وينشأ عن الممثل في هذه اللحظات مجرد نظر إلى يستدعى تصنعاً في الأداء. وهذا ما يصدع حالة الاحساس كلها. أو حاولوا استبدال مهمة الإنسان - الدور الحية بمهمة ممثل ميتة، أو اعرضوا أنفسكم للمتفرجين، أو استخدموا دوركم للتباهى بقوة حيوتكم الدخانية. ما إن تدخلوا لياً من هذه العناصر الزائفة إلى الحالة الصحيحة على الخشبة حتى ينقلب كل شيء على القوم أو بصورة تدريجية: فيتحول الصدق إلى شرطية ووسيلة تقنية تمثيلية، والإيمان بأصالة العائنة والفعل إلى إيمان تمثلى بالصنعة والفعل الآلى الماكوف، والمهمات الإنسانية أو الرغبة والسعى إلى رغبة وسعى مهنيين، ويختفى ابتداع الخيال ليحل محله الواقع اليومي المبتذل، أو بالأحرى العرض الشرطى والمسرحى بالمضى الرديء للكلمة.

والآن اجمعوا هذه التصدعات كلها: انصرف الانتباه إلى تلك الناحية من الأضواء الامامية، وانتهاك الإحساس بالصدق، والذكريات الانفعالية المسرحية اللاحيائية، والمهمة الميعة. وهذا كله ليس فى جو من الابتداع الفنى، بل فى واقع تمثلى يومي مبتذل، وفى ظروف العرض اللاطبيعية المصحوبة بتوترات عضلية قوية جداً لا مفر منها فى هذه الحالات. هذه العناصر كلها تكون حالة مسرحية غير صحيحة يستحيل فيها على الفنان أن يعانى أو يخلق، بل كل ما فى استطاعته أن يفعل هو أن يمرض، ويتكلف، ويسلى، ويقلد، ويحاكى الشخصية محاكاة صناعية كاريكاتيرية.

ألا يحدث الشيء نفسه فى الموسيقى؟ ثمة أيضاً نغمة خاطئة واحدة يفسد اللحن المنسجم، وتعتمد سلامة الجرس، وتحول توافق النغم إلى تنافر، وتعطى جميع النغمات

صداها على نحو خاطئ. ولكن ما إن تصحروا النغمة الزائفة حتى يستقيم اللحن، ويعطى صداها بصورة صحيحة مرة أخرى.

وفى جميع الحالات التى أتيت على ذكرها اليوم، ينشأ تصدع ما فى البداية، ومن ثم يستحيل إلى حالة غير صحيحة يمشيها الفنان على الخشبة نطلق عليها فى لغتنا اسم حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية).

ويقع فى سيطرة هذه الحالة الروحية المخاطفة على الخشبة، أكثر من غيرهم، الفنانون المبتدلون أو الطلبة أمثالكم المحرومون من الخبرة والتقنية. وتستدعى هذه الحالة لديهم عددا من الشرطيات. أما حالة الإحساس الطبيعية الإنسانية الصحيحة، فإنها لا تنشأ لديهم على الخشبة الا بالمصادفة، وبطريقة خاطئة عن إرادتهم.

وهنا قلت متحزبا مع بعض الطلبة الآخرين:

- ومن أين لنا الصنعة ونحن لم يسبق لنا أن ظهرنا على الخشبة سوى مرة واحدة؟ فقال وهو يشير نحوى:

سأجيب عن هذا بكلماتك أنت إن لم أكن مخطئا. هل تذكر عندما طلبت منك فى العرس الأول أن تجلس على الخشبة أمام زملائك الطلبة مجرد جلوس فأخضت، بدلا من ذلك، تتكلف الأداء؟ عندئذ، هتفت أنت بهذه العبارة على وجه التقريب: «عجبا، فأنا قد اعتليت خشبة المسرح مرة واحدة فقط، بينما كنت أحياء حياة طبيعية بقية الزمن، ومع ذلك فإننى أجد أن العرض أسهل لى بكثير على الخشبة من أن أعيش بصورة طبيعية!». والسر فى ذلك هو أن الكذب يكمن فى خشبة المسرح فاتها، وفى ظروف الإبداع أمام الجمهور، وبساطة، لا ينبغى أن تتهاون معه، بل يجب أن تناضل ضده باستمرار، وأن تمتلك القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحى يحارب بلا هوادة ضد الصدق. فكيف نقى أنفسنا من الأول ونولد الثانى؟ سنتناول هذه المسألة فى دروسنا المقبلة.

... .. عام (١٩٠٠).

قال أركادى نيكولايفتش محدثا برنامج دروسنا اليوم:

- لنقم بمعالجة المسألة المطروحة على بساط البحث وهى: من جهة كيف نقى أنفسنا من حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية) غير الصحيحة التى لا يمكن فى ظلها سوى

التصنع وتكلف الأداء. ومن جهة أخرى، كيف نخلق في أنفسنا حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التي لا يمكننا في ظلها سوى أن نبدع بصورة إنسانية أصيلة.

ويمكن حلّ هذين السؤالين في وقت واحد، لأن أحدهما يستثنى وجود الآخر: فنحن عندما نخلق حالة إحساس صحيحة، نقضى بذلك على الحالة غير الصحيحة، والعكس صحيح. ولذلك سنتناول بالبحث أول السؤالين لأنه هو الأهم.

تتكون كل حالة روحية في الحياة بصورة تلقائية طبيعية. وهي تكون دائماً حالة صحيحة على طريقةها، بالقياس إلى ظروف الحياة الخارجية والداخلية.

أما على الخشبة فيحدث العكس: إذ تتكون دائماً فقرها حالة إحساس تمثيلية غير صحيحة تحت تأثير ظروف الإبداع العلامى غير الطبيعية. ولا تنشأ ثمة حالة طبيعية قريبة من الحالة الإنسانية العادية إلا فيما ندر وبالمصادفة.

ماذا نفعل عندما لا تتولد حالة الإحساس الصحيحة على الخشبة تلقائياً؟

عندئذ، سنضطر إلى أن نخلق بطريقة اصطناعية حالة إنسانية طبيعية كذلك التي نعلمها في الواقع دائماً تقريباً.

ومن أجل هذا الغرض نلجأ إلى التقنية السيكولوجية.

إنها تخلق حالة إحساس صحيحة، وتقضى على الحالة الخاطئة، وتسهم في إبقاء الفنان في جو الدور، وتحميه من فتنة (البورتال) السوء ومن الانجذاب إلى صالة المتفرجين.

وكيف يتم تحقيق هذه العملية؟

قبل بداية العرض، يضع جميع الممثلين الماكياج على وجوههم ويرتدون زهم المسرحي ليقرؤوا هويتهم الخارجية من الشخصية المصورة، بيد أنهم ينسون الشيء الرئيسى، وهو أن يبدؤا روحهم، بأن يضعوا عليها الماكياج ويلبسوها «الزى» لخلق «حياة النفس الإنسانية» في الدور الذى عليهم معانته أولاً، وقبل كل شيء، في كل عرض مسرحى.

فلماذا يعنى هؤلاء الممثلون هذه العناية الاستثنائية بجسمهم وحده؟ ترى، هل هو المبدع الرئيسى على الخشبة؟ لماذا لا تضع روح الفنان «ماكياجاً» وترتدى «زياً»؟

وسأل الطلاب:

- وكيف نضع عليها «ماكياجاً»؟

- يتلخص تزئین الروح والتحضير الداخلي للدور من الأدوار فيما يلي: يتعين على الفنان أن يستعد للظهور على خشبة قبل ساعتين من بداية العرض (إذا كان الدور كبيراً) وليس في اللحظة الأخيرة، كما يفعل معظم الممثلين. كيف يتم ذلك؟ أنتم تعلمون أن النحات يصحن الصلصال قبل أن يعمل على تشكيل تمثاله، وأن الخن يترجم بملء حنجرته قبل أن يفتي، أما نحن فنستمر في الأداء كيما ندور أوتارنا الروحية، إذا صح التعبير، ونتحقق من المفاتيح والانسولات والكيسولات والعناصر وعوامل الجذب التي يعمل بمساعدتها جهازنا الإبداعي.

وأنتم تعرفون هذا العمل معرفة جيدة من خلال حصص «المران والتدريب المتواصل».

وبدأ التمارين من إرخاء العضلات إذ لا يمكننا مواصلة العمل إن لم نفعل ذلك.

ومن ثم ... تذكروا:

الموضوع، وليكن هذه اللوحة! ما الذي تصوره؟ ما هو مقياسها؟ وما هي ألوانها؟ اختر موضوعاً بعيداً! لم اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك أو حدود قفصك الصدري. بعد ذلك ابتكر مهمة فيزيولوجية! بروحاً في البداية وأبعت فيها الحياة بانتفاع من ابتذاعات الخيال لم بانتفاع آخر! ثم حقق الفعل إلى درجة الصدق والإيمان. وابتكر كلمة «لوه» السحرية وظروفاً مقترحة ... إلخ.

وبعد أن تتمكن من ذلك جميع العناصر بهذه الطريقة اختر واحداً من تلك العناصر.

- أيها؟

- اختر أقربها إلى نفسك في لحظة الإبداع: ولكن للمهمة، أو كلمة «لوه» وابتذاع الخيال، أو موضوع الانتباه، أو الفعل، أو الصدق الصغير الإيمان به إلخ. فإذا نجحت في اجتذاب أي من هذه العناصر إلى العمل (بصورة صحيحة تماماً من حيث الجوهر، وليس بصفة عامة أو تقريبية أو شكلية) استطاع هذا العنصر للتنميش أن يجر وراءه بقية العناصر. ويحدث هذا بحكم ميل محركات الحياة السيكلوجية والعناصر إلى العمل المشترك بصورة طبيعية.

وكما يجر عنصر واحد زائف في حالة الإحساس التمثيلية وراءه بقية العناصر، كذلك يوقظ - في الحالة الراحنة - عنصر واحد جرى إنعاشه بصورة كاملة بقية العناصر الصحيحة، ويخلق حالة إحساس مسرحية داخلية سليمة.

إنك عندما ترفع سلسلة ما من إحدى حلقاتها فإن بقية الحلقات ستبتلع هذه الحلقة الأولى، كذلك الأمر بالنسبة إلى عناصر حالة الإحساس.

وليس أدعى إلى الذهول من قوة اتحاد أجزاء طبيعتنا الإبداعية وترباط هذه الأجزاء إن لم نعمل على قسرها!

وانصحكم باستخدام هذه الخاصية بحذر. إذ يتعين عليكم أن تستعدوا باتتباع وبصورة جيدة، لدى الدخول في حالة الإحساس المسرحية الصحيحة، فتقوموا بتدليك العناصر وخلق حالة إحساس صحيحة في كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الإبداعي، سواء كان ذلك في أثناء التدرجات أو في أثناء العرض.

وسأل فيوتسوف بالدهول:

- في كل مرة؟

وسأله الطلاب فيوتسوف بقولهم:

- هذا أمر صعب!

- وهل تعتقدون أنه من الأسهل عليكم أن تقسروا طبيعتكم؟ أن تفعلوا دون وحدت ومهمات ومواضيع، ودون إحساس بالصدق أو إيمان به؟ هل يحفل أن تعيقكم الرغبة والسعي إلى هدف واضح جلتب في ظل كلمات «لوه» سحرية، وظروف مقترحة مبررة، بينما تساعدكم القوالب الجامدة، والأداء المصطنع، والكلب، ولذلك تأسفون لابتعادكم عنها؟

لا! إن توحد جميع العناصر في كل واحد دفعة واحدة، لاسيما أنها تتطوى على ميل طبيعي نحو ذلك، لوه أسهل وأقرب إلى الطبيعة.

لقد خلقنا بصورة لاهد لنا فيها من فراغين ورجلين وقلب وكليتين ومعدة دفعة واحدة وفي آن محاً. ولا يطيب لنا أبدا أن يتزعروا منا أحد أعضائنا، ويكبووا لنا بدلا منه عضوا مقلدا، مثل عين زجاجية، أو أنف وأذن زائغين، أو أعضاء صناعية بدلا من الشرايين والأبدى والأسنان.

لماذا لا نفترض الشيء نفسه في طبيعة الفنان الإبداعية الداخلية، أو في الدور الذي يقوم به؟ فهما أيضا يحتاجان إلى جميع العناصر العضوية المكونة؟ أما الأعضاء الصناعية،

وبالأحرى القوالب الجامدة، فإنها تعمل على إعاقتهما. وإذن عليكم أن تعطوا جميع الأجزاء التي تخلق حالة الإحساس الصحيحة إمكانية أن تعمل بصورة متكاثفة وفي حالة من التأثير المتبادل التام.

من يحتاج إلى موضوع انتباه مأخوذ لذاته بصورة مستقلة؟ إنه لا يعيش الا وسط ابتداع خيال جذاب. بيد أنه حيثما توجد الحياة، توجد أيضا أجزاؤها المكونة أو وحداتها، وحيثما توجد الوحدات توجد المهمات أيضا. وتستدعي المهمة الجذابة ميول الرغبة والسعى الذي يتوج بالفعل.

ما من أحد يحتاج إلى فعل كاذب غير صحيح، ولذلك فإن الصدق ضروري، وحيثما يوجد الصدق يوجد الإيمان وتكاثف جميع العناصر لفتح مغالي الذاكرة الانفعالية لولادة المشاعر بصورة حرة، وخلق «حقيقة الانفعالات».

ولكن، هل يمكن تحقيق ذلك بمعزل عن ابتداعات الخيال، والوحدات، والمهمات، والرغبات، والسعى، والفعل، والصدق والإيمان الخ. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى نعود إلى نقطة البدء كما في «حكاية العجل الأبيض».

يجب ألا تفرقوا ما وحدته الطبيعة. لا تقفوا ضد ما هو طبيعي، ولا تعملوا على تشويه أنفسكم. إن للطبيعة مطالبها وقوانينها وشروطها التي لا يجوز أن نخلّ بها، بل يجب دراستها واستيعابها وحفظها جيدا.

ولهذا، لا تنسوا أن تقوموا بجميع تمارينكم في كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الإبداعي. وبدأ غوفوركوف يجادل قائلا:

- أرجو المعذرة، من فضلك! ولكننا سنضطر، في هذه الحالة، إلى أداء عرضين كاملين في الأمسية الواحدة، وليس عرضا واحدا الأول لدى التحضير ونقوم به لأنفسنا وراء الكواليس في غرفتنا، والثاني نقوم به للمتفرج على الخشبة.

فقال تورسوف يطمئنه:

- لا، لن تضطر إلى ذلك، إذ يكفي لدى التحضير للمعرض أن تتطرق للملاحظات أساسية معينة من الدور أو الأتود دون أن تطور جميع المهمات والوحدات تطورا كاملا.

وما عليك إلا أن تسأل نفسك: هل أستطيع اليوم، الآن، أن أؤمن بعلاقتي خيال هذا الموضوع من الدور؟ هل أشعر بهذا الفعل؟ هل ثمة حاجة إلى تغيير تفصيل ما من ابتداع

للحمان ؟ استكمالاً ؟ إن جميع هذه التمرينات التحضيرية قبل العرض هي للتحقق من جهازي التعبير، وضبط أدواتنا الإبداعية الداخلية، ومراجعة وحدة روح الفنان وعناصرها المكونة.

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تقوم بالعمل الذي أتينا على وصفه، فإن العملية التحضيرية مستحرة في كل مرة، ولدى كل تكرار للإبداع بسهولة وبصورة سريعة نسبياً ولكن، لسوء الحظ، لا تنضج جميع الأدوار التي يقوم بها الفنان إلى هذه الدرجة من الكمال بحيث يصبح ميذاً مطلقاً لوحده، ومعلماً في تقنيته السيكلوجية، ومبدعاً فيه.

وتجربى عملية التحضير للعرض، في هذه الظروف، بصعوبة، ولكنها تصبح ضرورية بشكل خاص، وتتطلب في كل مرة قدراً أكبر من الانتباه والزمن. ويضطر الفنان إلى ضبط حالة الإحساس الصحيحة لديه دون كلل في أثناء الإبداع، وقبله، وفي أثناء التدريبات ولدى القيام بالتمارين المنزلية. ذلك أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية ليست ثابتة، سواء في البداية عندما لا يكون الدور قد ترسخ بعد، أو فيما بعد عندما يلى الدور ويفقد حدته.

وتتأرجح حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة باستمرار، وهي تتواجد في وضع شبيه بوضع طائر متوازنة في الهداء تحتاج إلى التوجيه بصورة دائمة.

يبد أن عمل الطيار هنا يتم، في حال، من الخبرة الطويلة، بصورة آلية، ولا يتطلب انتباهاً كبيراً.

ويحدث الشيء نفسه في عملنا إذ نتعامل عناصر حالة الإحساس إلى تحكم دائم، وفي نهاية المطاف تعودون القيام بهذا التحكم كشكراً آلياً.

وإليك هذا المثال الذي يستعرض لكم تلك العملية:

لنفرض أن الفنان يشعر بأن حالته جيدة على الخشبة في أثناء الإبداع. فهو يسيطر على نفسه إلى حد أنه يستطيع، دون أن يخرج عن الدور، أن يتحقق من حالة إحساسه، وأن يحللها إلى عناصرها المكونة. ولنفرض أن هذه العناصر تعمل بصورة حسنة ومتكاثفة، ولكن ها هوذا يحدث صدع خفيف «فيوجه الفنان بصره إلى داخل روحه» في الحال، ليعرف أى العناصر أصابه الخلل. ويصحح هذا الخطأ بعد أن يعثر عليه. ولا يكلفه، في أثناء ذلك، أن يزدوج، أى أن يصحح الخطأ من ناحية، ويعيش دوره دون انقطاع من ناحية أخرى.

«فالممثل يعيش، إنه يبكي ويضحك على خشبة المسرح، لكنه، فى أثناء ذلك، يراقب ضحكه ودموعه. والفن إنما يكمن فى هذه الحياة المزدوجة، فى هذا التوازن بين الحياة والأداء».

... عام (..) ١٩

.. أتمتعون الآن ما هى حالة الإحساس المسرحية الداخلية، وكيف تتكون من محركات الحياة السيكلولوجية ومن عناصر معينة.

فلنحاول أن نتغلغل إلى روح الفنان فى تلك اللحظة التى يخلق بها هذه الحالة، ولتتابع ما الذى يطرأ عليها فى أثناء خلق دور من الأدوار.

ولتفرض أنك بدأت فى إعداد أصعب الشخصيات المسرحية وأشدها تعقيدا، وأعطى شخصية (هاملت) الشكسبيرية.

بماذا نشبه هذا الدور؟ إننا نشبهه بجبل شامخ. فلكى نقدر ما يحتويه من ثروات، يجب أن نتقّب عن طبقات المعادن، والأحجار الثمينة، والمرمر والمحروقات الكامنة فى داخله، وأن تعرف تركيب المياه المعدنية فى الينابيع الجبلية، بالإضافة إلى جماله الطبيعى. إن هذه المهامات هى فوق طاقة أى شخص بمفرده، ولابد من الاستعانة بأناس آخرين، وتنظيم معقد، وبموارد مالية إلخ. كما يجب أن يتوافر لهذا كله الوقت الكافى.

فى البداية، ينظرون عادة إلى هذا الجبل الصعب المراس من أسفل، عند سفحه، فيدورون من حوله، ويقومون بدراسته من الناحية الخارجية. ومن ثم يحفرون فى الصخر درجات يصعدون عليها إلى أعلى.

بعد ذلك يشقون طرقا ويفتحون أنفاقا ويحفرون آبارا ومناجم، ثم ينصبون الآلات، ويجمعون العمال، وبعد التنقيب يقتنعون، بالاعتماد على عدد كبير من المؤشرات، بأن الجبل صعب المراس، وينطوى على ثروات لا تقدر بثمن.

وكلما أوغلوا فى أعماقه أصبحت الغنيمة أوفر. وكلما تسلقوا إلى أعلى، زادت رحابة الأفق، وتعاظمت محاسن الطبيعة.

وعندما تقف فوق جرف شاهق، وتشرى على هاوية لا قرار لها، تجد أنه من الصعب بمكان تميز السهل المزهر المنبسط بعيدا، والمذهل بألوانه الحلابة المنسجمة. وترى ثمة ساقية

ترحف إلى أسفل مثل حية مائية، وتتلوى فى السهل، وهى تلمح تحت أشعة الشمس ويلى ذلك جبل تكتنفه أشجار كثيفة، ويغطيه العشب، بينما تتحول قمته إلى صخرة رأسية بيضاء، تراكض عليها وتتكرس أشعة الشمس والبقع الضوئية، ويخترقها بين حين وآخر ظلال سحب تندفع بسرعة فى السماء.

وتنتصب أعلى من ذلك جبال الثلج. إنها نخترق السحب دائما. ولا أحد يعرف ماذا يحدث هنالك، فى ذلك المدى الذى لا ندركه أبصارنا.

وفجأة تزداد حركة الناس فوق الجبل. ويهرع الجميع فى اتجاه ما ويصيحون «ذهب، ذهب! لقد وقعنا على عرق من الذهب!» ويحتمل العمل ويقطعون إحدى الصخور من جميع الجهات، ويمر بعض من الوقت، وتتوقف الضربات، ثم يبدأ كل شىء، ويتفرق العمال فى صمت وكآبة، ويتوجهون إلى مكان آخر.

لقد اختفى عرق الذهب، وراحت جهودهم كلها سدى وفتر نشاطهم. ويحار المنقبون المختصون فى أمرهم، ولا يعرفون ماذا يجب عليهم فعله بعد ذلك.

ويمضى بعض الوقت، وإذا بصيحات فرح جديدة تنتهى من بعيد، فيزحفون إلى هناك، يقطعون الصخر، ويهدرون، ويتشدون.

وفى هذه المرة أيضا يضيع الاندفاع الإنسانى سدى، ولا يعثرون على الذهب. وتنتهى من الأعماق السحيقة ضربات، وكأنها هدير تحت الأرض، ثم تملو صرخات الفرحة ذاتها لتسكن بعد ذلك مرة أخرى.

يبد أن الجبل لا ينجح فى إخفاء كنوزه الخفية عن الناس الدؤوبين، ويتوج كدح الإنسان بالنجاح: فلقد عثروا على العرق الحافل بالذهب. فتملو الضربات من جديد، وتندوى أغاني العمال المرحه، ويسمى الناس فى الجبل كله بنشاط متوجهين إلى مكان ما. ولم يبق إلا القليل حتى يتم العثور على ركاز أكرم المعادن.

ويصمت أركادى نيكولا يفتش لحظة ثم يستطرد قائلا:

— إن مسرحية «هاملت» — أعظم مؤلفات شكسبير العبقري — تنطوى كما الجبل الذى يحتوى ذهابا، على كنوز لا تحصى (الناصر الروحية) وعلى عرق خام (فكرة المسرحية). وهذه القيم هى قيم مرهفة ومعقدة ومتصلة، والاهتداء إليها فى روح الدور والفنان لهو أصعب من الاهتداء الى طبقات المعادن فى جوف الأرض. فى البداية نتفحص مؤلف

الشاعر، كما نتفحص الجبل الذى يحتوى ذهباً من ناحيته الخارجية وندرس شكله. بعد ذلك، نبحث عن مداخل وطرائق المتغلغل إلى مخابئه العميقة حيث تكمن ثرواته الروحية. ويحتاج هذا إلى حفر «آبار» و «أنفاق» و «مناجم» (المهمات والرغبات والمنطق والترابط وغير ذلك)، وإلى «عمال» (القوى الإبداعية والعناصر) وإلى «مهندسين» (محركات الحياة السيكلوجية) وإلى «مزاج» (حالة الاحساس المسرحية الداخلية).

وتجيش العملية الإبداعية فى روح الفنان طوال سنوات: فى النهار والليل، وفى المنزل وفى التدرّيات وفى العرض. وأفضل ما يمكن أن يقال فى وصف هذا العمل هو أنه تتابها خلاله «سعادة الخلق وعذابه».

كذلك تتاب روحنا الفنية «سعادة عظيمة» عندما نكتشف فى الدور وفى داخلنا عرقاً حافلاً بالذهب الخام.

وتنشأ فى كيان الفنان المبدع، فى كل لحظة من لحظات عمله فى دوره، حالة إحساس مسرحية داخلية ثابتة ومستمرة ومعقدة وعميقة. وعندئذ فقط يمكننا الحديث عن إبداع حقيقى وفن.

يبد أن حالة الإحساس المعمقة هذه هى ظاهرة نادرة لسوء الحظ، ونلتقيها عند الفنانين الكبار.

أما فى الأعم الأغلب فيبدع الممثلون فى حالة روحية ضحلة لا ينفذون خلالها إلى عمق الدور. ويبدون، فى أثناء ذلك، وكأنهم يمشون فى المسرحية، كما فى الجبل، دون اكترات، وكأنما لا يهمهم أن تكمن فى الأعماق كنوز لا تحصى.

لا يمكننا أن نكشف عن أعماق مؤلف الشاعر الروحية ونحن فى مثل حالة الإحساس السطحية الضحلة هذه. بل سيكون فى استطاعتنا التعرف على محاسنه الخارجية ليس إلا.

ومع ذلك فنحن نلتقى أكثر ما نلتقى لدى المبدعين على خشبة المسرح حالة الإحساس المسرحية الداخلية السطحية هذه.

فإذا طلبت منكم أن تصعدوا خشبة المسرح وأن تبشوا عن ورقة لا وجود لها ثمة، فإنكم ستضطرون إلى خلق ظروف مقترحة، وكلمات «لوه» وابتداعات خيال، وستحتاجون إلى إيقاظ جميع عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية. إذ انكم لن تتمكنوا، إلا

بمساعدها، من تذكر الكيفية التى يتم بها فى الحياة تنفيذ مهمة البحث البسيطة عن ورقة، ومعرفتها (أى الإحساس بها) من جديد.

هذا الهدف الصغير يتطلب حالة إحساس مسرحية قصيرة وغير معمقة، وهى تنشأ لدى التفتى الماهر فى لمح البصر، وتتوقف فى لمح البصر كذلك مع انتهاء تنفيذ العمل. ومثلما تكون المهمة أو الفعل، كذلك تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية. ونخلص من هذا إلى نتيجة طبيعية مفادها أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية متنوعة إلى مالا نهاية من حيث القوة والصلابة والثبات والعمق والاستمرارية والعاطفة والتكوين والأشكال.

فاذا أخذنا فى الاعتبار أنه فى كل منها يهيمن على عنصر من العناصر، أو محرك من محركات الحياة السيكلولوجية، أو موهبة من مواهب الفنان المدع الطبيعية، فإن تنوع أشكال حالة الإحساس المسرحية الداخلية سيكون لا حصر له.

وفى بعض الأحيان تبحث حالة الإحساس الداخلية الناشئة بالمصادفة تلقائيا عن مواضيع للفعل الإبداعى.

ولكن يحدث العكس أيضا: إذ تحت المهمة الشيقة، أو الدور، أو المسرحية الفنان إلى الإبداع، وتستدعى لديه حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

ذلك هو ما يحدث فى روح الفنان فى أثناء الإبداع، وفى أثناء التحضير له.

١٥- المهمة العليا. حط الفعل * المتصل

... عام (..) ١٩

- انتهينا من خلق حالة إحساس الفنان - الدور المسرحية الداخلية!

وقمنا بدراسة المسرحية ليس بالذهن (العقل) الجاف وحده. بل بوساطة الرغبة (الإرادة) والعاطفة (الشعور) وجميع العناصر. وتم الوصول بالجيش الإبداعي إلى درجة عالية من الاستعداد القتالي.

لقد أصبح الزحف ممكنا!

- وإلى أين نزحف؟

- نحو المركز الرئيسى، نحو العاصمة، وبالأحرى، نحو قلب المسرحية، وهدفها الأساسى الذى فى مسيله خلق الشاعر مؤلفه، وأبدع الفنان دوره.

وسأل فيونتسوف مستفهما:

- وأين نجد هذا الهدف؟

- فى مؤلف الشاعر، وفى روح الفنان - الدور.

* (الفعل النافذ) هى ترجمة المصطلح القديمة، ولكننا حافظنا على ترجمة المصطلح القديمة لأنه شاع استخدامها وتؤدى المعنى ذاته. ولابد من الإشارة إلى أن حط الفعل المتصل (أو الفعل النافذ) لا يكون متصلا (أو نافذا) إلا بعد تضاع مهمة الإبداع الرئيسة اسمائله بحضة المؤلف وهذه المهمة التى تصبح فى الوقت نفسه مهمة عليا واعية، إفعالية، إرادية ساسه بالسلك المدع. (المعرب)

- وكيف يتم ذلك؟

- قبل الإجابة على هذا السؤال، لابد من الحديث قليلا عن بعض اللحظات المهمة في العملية الإبداعية:

وكما ينمو النبات من بذرة، كذلك تماما تنمو المسرحية من أفكار الكاتب ومشاعره. فأفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية تمر عبر حياته كلها، وتوجه نشاطه في لحظة الإبداع. إنه يضعها في أساس المسرحية، ومن هذه «البذرة» تنمو المسرحية.

إن أفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية وآلامه وأفراحه هي أساس المسرحية وفي سبيلها هو يتناول القلم. وبالتالي فإن مهمة العرض الرئيسية هي التعبير عن مشاعر الكاتب وأفكاره وأحلامه وآلامه وأفراحه.

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نسمى الهدف الأساسي، الرئيسي، الشامل الذي يستقطب جميع المهمات بلا استثناء، ويستدعي سعى محرركات الحياة السيكولوجية وعناصر حالة إحساس الفنان - الدور الإبداعي اسم:

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى لافتة معلقة أمامنا كتب عليها:

مهمة مؤلف الكاتب العليا

واستغرق فيونتسوف في التفكير وقد اكتسب وجهه تعبيرا تراجيديا وقال:

- مهمة مؤلف الكاتب العليا؟!

وخف توريسوف إلى مساعده قائلا:

- سأشرح لك ذلك. لقد كان (دوستوفسكى) يبحث طوال حياته عن الله والشيطان في الناس، ولقد دفعه هذا إلى كتابة «الأخوة كرامازوف». ولذلك فإن البحث عن الله هو مهمة هذا المؤلف العليا.

وكان (ليف نيكولايفتش تولستوى) يسعى طوال حياته إلى الكمال الذاتى، ولقد نشأ كثير من مؤلفاته من هذه البذرة التى هي مهمة تلك المؤلفات العليا.

وكافح (أتطون بافلوفيتش تشيخوف) ضد الدناءة، وضد ابتذال البورجوازية الصغيرة، وحلم بالحياة الأفضل. ولقد أصبح الكفاح فى سبيل هذه الحياة، والسعى إليها مهمة عليا فى كثير من مؤلفاته.

أفلا نشعر أن في استطاعة هذه الأهداف الحيائية الكبرى التي وضعها المباشرة نصب أعينهم أن تكون مهمة مثيرة وجذابة في إبداع الممثل. قادرة على اجتذاب وحدات المسرحية والدور المتفرقة كلها.

يجب أن يتجه كل ما يحدث في المسرحية وبالأحرى مهماتها الكبيرة والصغيرة، وهاجس الفنان، وأفعاله الإبداعية المتشابهة مع الدور نحو تحقيق مهمة المسرحية العليا، ويجب أن تكون العلاقة العامة بها، وارتباط كل ما يجرى فعله في العرض بهذه المهمة من الأهمية بحيث يظهر ثمنه التفاصيل، إن لم يكن يمت بصلة إلى المهمة العليا، مضرا وزائدا ومن شأنه أن يصرف الانتباه عن الجوهر الرئيسي في المؤلف.

ويجب أن نميز، بالإضافة إلى استمرارية هذا السعي، نوعيته ومنشأه. فقد يكون سعيها تمثيليا، شكليا، لا يعطينا سوى اتجاه عام على قدر من الصحة، ولكنه عاجز عن ابتعاد الحياة في المؤلف كله، وعن تنبيه حيوية الفعل الأصل المثير للهدف.

يبد أنه قد يكون شيئا آخر، وبالأحرى سعيها أصيلا، إنسانيا، فعلا، موجها نحو بلوغ هدف المسرحية الأساسي. هذا السعي هو أشبه بشريان رئيسي يتدفق كيان الفنان والشخصية المصورة ويملأها ويمد المسرحية كلها بالحياة.

ويستثار هذا السعي الأصل بنوعية المهمة العليا وقدرتها على الجذب.

فإذا كانت المهمة العليا تتم عن عبقرية تعاضمت قدرتها على الجذب، وإن لم تكن كذلك، فستقل هذه الجاذبية بالضرورة.

وسأل فيونتسوف قائلا:

- وإذا كانت رديئة؟

- سيضطرب الفنان، عندئذ، إلى الاحتمام بشغلها وتعميقها.

وسألت مستفهما:

- وما هو نوع المهمة العليا الذي نحتاج إليه؟

فتساءل تورسوف يقول:

- ترى، هل نحتاج إلى مهمة عليا شيقة في حد ذاتها بالنسبة للفنان، ولكنها مهمة عليا خاطفة، لا تتلاءم مع خطة المؤلف الإبداعية؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش عن سؤاله بنفسه:

كلا! نحن لسنا بحاجة إلى هذه المهمة. هذا، بالإضافة إلى أنها مهمة خطيرة. إذ كلما ازدادت قدرة المهمة الخاططة على التشويق، دفعت الممثل بقوة أكبر نحو نفسه وأبعدته عن المؤلف، وبالأحرى عن المسرحية والدور.

ثم هل نحن بحاجة إلى مهمة عليا عقلانية؟ لا، نحن لسنا بحاجة إلى مهمة عليا عقلانية جافة، ولكن المهمة الواعية، الصادرة عن العقل وعن الفكرة الإبداعية الشيقة هي ضرورية.

وهل نحن بحاجة إلى مهمة عليا انفعالية قادرة على استثارة طبيعتنا كلها؟ بالطبع، إذ أن حاجتنا إليها هي حاجتنا إلى الهواء والشمس.

وهل نحتاج إلى مهمة إرادية قادرة على اجتذاب كياناتنا الروحية والفيزيولوجية كله؟ وهذه حاجتنا إليها كبيرة.

وماذا نقول بصدد مهمة عليا تستثير خيالنا الإبداعي، وتستقطب انتباهنا كله، وترضى إحساسنا بالصدق، وتستثير إيماننا وعناصر حالة إحساننا الأخرى؟

إننا نحتاج إلى كل مهمة عليا قادرة على أن تستحث محركات حياة الفنان السيكولوجية، وعناصره ذاتها حاجتنا إلى الخبز والغذاء.

وعلى هذا فنحن بحاجة إلى مهمة عليا مماثلة لمقاصد الكاتب، قادرة على أن تجد صداها في روح الفنان المبدع نفسه، وبالتالي، قادرة على ابتعاث المعاناة الحية الإنسانية الأصيلة، لا المعاناة الشكلية العقلانية.

أو بكلمات أخرى، يجب البحث عن المهمة العليا في الدور، وفي روح الفنان المبدع نفسه.

وستجد مهمة عليا معينة في دور معين صدى مختلفا في روح كل فنان رغم كون هذه المهمة ملزمة لجميع الذين يؤدون هذا الدور. وهذا يدل على أن المهمة هي ذاتها وليست في الوقت نفسه. ولتأخذ، مثلاً، هذا السعي الإنساني الواقعي جذا: «أريد أن أحيأ بمرح». فما أكثر الظلال المتنوعة والمرهفة سواء في الرغبة، أو في طرق بلوغها، أو في التصور نفسه عن الشيء المرح. وينطوي هذا كله على قدر عظيم من السمة الذاتية التي لا

تضع دائما لتقويم واع. وتستجلى الخصائص الذاتية لدى كل فنان على نحو أقوى كلما زاد تعقيد المهمة العليا.

وتختل هذه الاستجابات الفردية فى روح الممثلين أهمية كبيرة إذ أن المهمة العليا تكون جافة وميتة بمعزل عن هذه المعاناة الذاتية الخاصة بالإنسان المبدع، ولا بد من البحث عن الاستجابات فى روح الفنان لكي يصبح كل من المهمة العليا والدور حيا، خافقا، متألقا بألوان الحياة الإنسانية الأصلية.

المهم هو أن نحافظ علاقة الفنان بالدور على تفردھا الانفعالى، وألا تبتعد، فى الوقت نفسه، عن قصد الكاتب. أما إذا لم تتجلى طبيعة الممثل الإنسانية فى الدور الذى يؤديه، فإن خلقه هذا سيأتى ميتا.

ويجب أن يعثر الفنان على المهمة العليا بنفسه، وأن يحبها. أما إذا أشار عليه بها آخرون، فمن الضروري أن يمرر المهمة العليا عبر نفسه، وأن يستثار بها انفعاليا باسمه هو، وانطلاقا من شعوره الإنسانى الخاص، وبكلمات أخرى، يجب أن نكون قادرين على جعل كل مهمة عليا مهمة خاصة بنا. وهذا يعنى أن نجد جوهرها الداخلى القريب من أنفسنا.

ما الذى يضيف على المهمة العليا جاذبيتها الخاصة التى تستعصى على الإدراك، وتستثير الممثلين الذين يؤدون دورا معينا كلا بطريقة خاصة؟

إن إحساسنا اللاواعى بما هو كامن فى مجال اللاوعى هو الذى يضيف على المهمة العليا هذه الخاصية فى معظم الحالات، ولذلك يجب أن تكون هذه المهمة على صلة حميمة بمجال اللاوعى.

وأنتم ترون الآن كيف تضطر للبحث طويلا وبمناية عن المهمة العليا الكبيرة والمثمرة والعميقة.

كما ترون أنه من المهم، لدى البحث عن المهمة العليا، أن نعثر عليها فى مؤلف الكاتب، وأن نجد صداها فى أنفسنا.

وما أكثر المهمات العليا التى تضطر إلى رفضها لعدم صلاحيتها، أو إلى تنميتها من جديد، وكم هى كثيرة التسديدات والاصابات غير الموقفة التى تضطر إلى القيام بها قبل أن نصيب الهدف.

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

- محل اختيار اسم المهمة العليا، في أثناء البحث عنها وتثبيتها، أهمية كبيرة وأنتم تعلمون أن الأسماء التي يتم اختيارها بدقة تعطي الوحدات والمهمات البسيطة قوة وأهمية. وتذكرون أننا تخدنا عن أن استخلم صيغة الفعل بدلا من صيغة اسم الموصوف يزيد من حيوية السعى الإبداعي وقايلته.

ويقول بعض الجهلة «أليس هنا كله سواء، مهما كانت التسمية التي نختارها!». على أنه كثيرا ما يرتبط اتجاه المؤلف نفسه وتفسيره بدقة هذه التسمية والتفاعلية التي تنطوي عليها. ولنفرض أننا نقوم بأداء مسرحية غريغورييف «ذو العقل يشقى» وأن مهمة المسرحية العليا تلخص بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى صوفيا». إن كثيرا من الأفعال في المسرحية تبرر تسمية المهمة هذه.

الا أن العيب في هذا التفسير هو أن جانب المسرحية الرئيسي الذي يفرض المجتمع، لا يلقى سوى أهمية عرضية استطرادية. ولكن يمكننا أن نحدد مهمة «ذو العقل يشقى». العليا بالكلمات فقها «أريد أن أسعى» ولكن ليس إلى صوفيا بل إلى وطني. عندئذ، يصبح حب (تشانسكي) الملتهب لروسيا وأمت وشعبه في المستوى الأول.

وفي الوقت نفسه يتلقى جانب المسرحية الذي يفرض المجتمع أهمية أكبر، ويصبح المؤلف كله أشد خطورة من حيث معناه الداخلي.

على أنه في استطاعتنا أن نعمق للمسرحية أكثر من ذلك إذا حددنا مهمتها العليا بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى الحرية!». فهذا السعى يجعل قضيح بطل المسرحية للاضطهاد أشد قسوة، ويكتسب المؤلف كله أهمية إنسانية عامة وواسعة تختلف عن تلك الأهمية الفردية الخاصة التي كانت لها في الحالة الأولى - حبا صوفيا - وعن ذلك المعنى القومي الضيق الذي تميز به الوجه الثاني للمهمة.

ويحدث مثل هذا التحول بسبب تغيير تسمية المهمة العليا في تراجيديا «هاملت» أيضا. فإذا أطلقنا على المهمة العليا عبارة: «أريد أن أكرم ذكرى أبي» فإن هذا سيقودنا إلى أداء دراما عائلية. أما إذا أطلقنا على هذه المهمة عبارة: «أريد أن أعرف سر الوجود» فإننا نجد أنفسنا إزاء تراجيديا صوفية غامضة لا يستطيع فيها الإنسان بعد أن يعيش دون أن يجد حلا

لمسألة معنى الوجود بعد أن نُبصر ما وراء عتبة الحياة. على أن ثمة من يريد أن يرى في (هاملت) منفذاً آخراً عليه أن يحمل السيف ويزيل عن الأرض ما علق بها من درن. هذه المهمة العليا «أريد إنقاذ البشرية» تجعل التراجيديا أوسع مدى وأعمق.

وستبين لكم بعض الحالات المستمدة من ممارستي الفنية أهمية تسمية المهمة العليا على نحو أوضح بما يبينه الأمثلة التي أتيت على ذكرها.

وكانت إحداها عندما قمت بأداء دور «أرغان» في مسرحية موليير «المرض بالوهم». فقد عالجت المسرحية، في البداية، معالجة بدائية للغاية، وحددنا مهمتها العليا بعبارة: «أريد أن أكون مريضاً». ولكنني كلما بذلت جهداً أكبر لكي أكون مريضاً، وكلما ازداد نجاحي في ذلك، كانت الكوميديا الساخرة المرححة تتحول أكثر فأكثر إلى تراجيديا مريضه، وشلوذ مرضي.

ولكننا سرعان ما أدركنا أيّ يمكن الخطأ، وأطلقنا على مهمة المستبد العليا «أريد أن يعتقد الناس بأنني مريض». - وعندها، يبرز الجانب المضطك كله على الفور، وأصبحت الثيرة مبهمة لإظهار الطريقة التي كان مشعوذو الطب، الفنن أراد (موليير) أن يسخر منهم في مسرحيته، يستغلون بها (أرغان) الغبي، ولقد تحولت المسرحية في الحال إلى كوميديا مرحة عن تفاهة البورجوازية الصغيرة.

وفي مسرحية غولدنوي «صاحبة الفندق» أطلقنا على المهمة العليا في البداية عبارة: «أريد تجنب النساء» (بسبب الكراهية). بيد أن المسرحية لم تتكشف لنا، في هذه الحالة، عما فيها من فكاهة وفعالية. وعندما أدركت أن البطل يحب النساء في الحقيقة، وهو لا يريد أن يكون عدواً لهن، بل أن ينجع صيته فقط بأنه عدو للنساء، أصبحت المهمة العليا: «أريد أن أغازل في الخفاء» (تحت ستار العلوة للنساء)، ومن ثم دبت الحياة في المسرحية فوراً.

على أن هذه المهمة كانت تتعلق بدورى أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها. أما جوهر المسرحية الداخلي فقد تبلور بصورة تلقائية عندما أدركنا، بعد جهد طويل، أن «صاحبة الفندق» أو بالأحرى «صاحبة حياتنا» هي (ميراندولينا) المرأة، ولقد قررنا تبعاً لذلك المهمة العليا الفعالة.

ما أريد قوله من خلال الأمثلة التي سقتها هو أن اختيار اسم المهمة العليا مرحلة مهمة للغاية في إبداعنا وفي تقنيته، وتمطى الحمل كله معناه واتجاهه.

وفى كثير من الأحيان لا تتحدد المهمة العليا إلا بعد عرض المسرحية على الجمهور. وليس نادرا ما يساعد الفنان فى إيجاد الاسم الصحيح للمهمة العليا المتفرجون أنفسهم.

أليس واضحا بالنسبة لكم الآن أن علاقة المهمة العليا الوثيقة بالمسرحية هى علاقة عضوية، وأن المهمة العليا تؤخذ من صميم المسرحية، من أعماقها.

فلتدخل المهمة العليا على نحو أقوى فى روح الفنان المبدع، فى خياله وأفكاره ومشاعره وجميع عناصره. ولتذكرنا هذه المهمة العليا دائما بحياة دورنا الداخلية، وبهدف الإبداع. يجب أن تكون راسخة فى ذهن الفنان طوال الوقت، وأن تساعد فى الحفاظ على انتباهه الشعورى فى مجال دوره. فإذا ما تم له ذلك، جرت عملية المعاناة بصورة طبيعية، أما إذا حدث افتراق بين هدف الدور الداخلى وبين طموحات الإنسان - الفنان الذى يؤدى هذا الدور، فإن صدعا مهما سوف ينشأ لا محالة.

لهذا، فإن اهتمام الفنان يجب أن ينصب بالدرجة الأولى على ألا تضع منه المهمة العليا، إذ أن فقدانها يعنى انقطاع الحياة فى المسرحية المصورة، وتلك كارثة سواء للدور أو للفنان أو للعرض بأكمله. عندئذ، سيتحول انتباه الممثل فى لمح البصر إلى جهة أخرى غير صحيحة، وتفرغ روح الدور، وتتوقف الحياة فيه. عليكم أن تخلقوا على الخشبة بصورة طبيعية وعضوية ما يجرى بسهولة، ومن تلقاء نفسه، فى الحياة الواقعية. لقد نشأ مؤلف الكاتب من المهمة العليا، وإليها يجب أن يوجه الفنان إبداعه.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- وهكذا، تتحد خطوط سعى محركات الحياة السيكولوجية المتولدة من ذهن الفنان (عقله) ومن رغبته (أرادته) ومن عاطفته (شعوره) بعد أن تتشرب جزئيات الدور، وتتشبع بعناصر الإنسان - الفنان الابداعية، وتتحد ويتضافر بعضها مع بعض وكأنها جبال صغيرة فى عقدة واحدة متينة. وتشكل خطوط السعى هذه كلها مجتمعة حالة الإحساس المسرحية الداخلية التى لا يمكننا بعيدا عنها البدء سواء فى دراسة أجزاء حياة الدور المسرحية ومنحنياته المعقدة، أو دراسة حياة الفنان الخاصة ذاتها فى أثناء إبداعه على الخشبة.

فإذا درسنا الدور بهذه الطريقة من جميع جوانبه تتضح لنا المهمة العليا التى خلق المؤلف مسرحيته وشخصياتها فى سبيلها.

وإذ ندرك هدف السعى الإبداعي الحقيقي تندفع جميع المحركات والعناصر في الطريق الذى حدده المؤلف نحو الهدف الرئيسى العام، النهائى، أى نحو المهمة العليا.

ونحن فى لغتنا نطلق على هذا السعى الداخلى الفعّال، سعى محركات حياة الفنان - الدور السيكلولوجية عبر المسرحية كلها، اسم...

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى العنوان الثانى الذى كانت تحمله اللافنة المعلقة أمامنا وقرأ:

« خط فعل الفنان - الدور المتصل »

ثم أردف بقول:

— وعلى هذا، فإن خط الفعل المتصل بالنسبة للفنان نفسه هو استمرار مباشر لخطوط سعى محركات الحياة السيكلولوجية التى تستمد بدايتها من عقل الفنان المبدع وإرادته ومشاعره.

بعيدا عن خط الفعل المتصل تتناثر وحدات المسرحية ومهماتها، وجميع الظروف المقترحة وعملية الاتصال والتكيفات ولحظات الصدق والإيمان وغير ذلك من العناصر ويعتريها الخمول ولا يبقى أى أمل فى إنعاشها.

يبد أن خط الفعل المتصل «الفعل النافذ» يجمع فى كل واحد حبات الخرز المبعثرة، وبالأحرى العناصر، فينفذ فيها كالخيوط، ويوجهها نحو المهمة العليا العامة.

وابتداء من هذه اللحظة يوضع كل شىء فى خدمة هذه المهمة.

فكيف أشرح لكم الأهمية العملية الكبيرة التى يحتلها كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا فى إبداعنا؟

إن أشد ما يقنعكم هو تلك المصادفات التى تقع فى الحياة الواقعية. ولذلك سأروى لكم واحدة منها:

فقد أبدت الممثلة (ز) التى كانت تتمتع بنجاح كبير وحظوة لدى الجمهور اهتمامها « بالمنهج » فقررت أن تتدرب على هذا التخصص الجديد من البداية، وتركت المسرح بصورة مؤقتة من أجل هذا الغرض. وقد عملت (ز) حسب الطريقة الجديدة مع مدرسين مختلفين عددا من السنوات، أتمت خلالها دراسة « المنهج » كله، وبعد ذلك عادت إلى المسرح.

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى ذلك النجاح الذى كانت تلاقيه فيما مضى، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتجسد فى عفويتها واندفاعها ودققات لإلهام التى حل محلها جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ووسائل الأداء الشكلية ومختلف العيوب. ويمكنكم أن تتصوروا بسهولة الوضع الذى وجدت فيه نفسها هذه المثلة المسكينة. فقد كان كل ظهور جديد لها على خشبة يتحول بالنسبة لها إلى امتحان. فيميق هذا أداءها، ويحقق من حيرتها وارتباكها الذى كان قد وصل لديها إلى مرحلة اليأس. وقد اختبرت نفسها فى مدن أخرى لافتراضها أن أعداء «المنهج» فى العاصمة يقفون موقفا مسبقا من الطريقة الجديدة، بيد أن النتيجة كانت تتكرر فى المدن النائية أيضا. وبدأت المثلة المسكينة نصب لعنائها على «المنهج» وحاولت أن تبتأ منه. ولقد بذلت جهدا كبيرا للعودة إلى أسلوبها القديم فلم تنجح فى ذلك، فهى، من جهة، قد أضاعت مهارتها التمثيلية الصنمية وإيمانها بالشيء القديم، ومن جهة أخرى، أدركت تفاهة طرائق الأداء السابقة بالمقارنة مع الطريقة الجديدة التى أحبتها. لقد انسلخت عن الشيء القديم ولما تجد طريقها إلى الالتصاق بالشيء الجديد بعد. وعلى ذلك، وقعت بين كرسيين كما يقولون، ولقد ذكروا أن (ز) اعتزمت أن تتزوج وتهجر المسرح، ثم مرت شائعات عن رغبتها فى الانتحار.

ولقد تصادفت أن شاهدت (ز) على خشبة المسرح فى ذلك الوقت. وبعد انتهاء العرض عرجت عليها فى حجرة ملابسها خلف الكواليس تلبية لطلبها. فالتقتى الفنانة وكأنها تلميذة اقترفت ذنبا من الذنوب. ورغم مرور وقت طويل على انتهاء العرض وانصراف جميع المشاركين والمستخدمين من المسرح لم ترفع الماكياج عن وجهها ولم تخلع عنها زيا بل راحت تلح فى أن أبقى قليلا معها، وتتوسل إلى، وهى مضطربة اضطرابا كبيرا وصل إلى حدود اليأس، أن أذكر لها سبب التغيرات التى حدثت فى داخلها. وأعدنا النظر فى كل جزء من أجزاء دورها وفى مراحل إعدادها، ووسائل التقنية التى اضطلمت بها من «المنهج» ولقد كان كل شيء صحيحا. ولكن المثلة كانت تفهم كل جزء منه على انفراد، ولم تستوعب أسس «المنهج» الإبداعية بوصفها كلا لا يتجزأ.

وسألتها: «وماذا بشأن خط الفعل المتصل، والمهمة العليا؟»

كانت (ز) قد سمعت شيئا ما عنهما وعرفتهما بصفة عامة، ولكن معرفتها هذه كانت معرفة نظرية لم تطبقها فى الممارسة العملية.

فقلت لها: «إذا كنت تؤدين خارج خط فعل متصل، فهذا يعني أن فعلك لا يجرى في الظروف المقترحة، ولا تستخدمين كلمة «لوه» السحرية، ولا تختبئين الطبيعة وعقلها الباطن إلى العملية الإبداعية، ولا تحلقين «حياة النفس الإنسانية» في الدور كما يتطلب ذلك منا الهدف الرئيسي، وأسس اتجاهها في الفن. بعيدا عن ذلك لا وجود «للمنهج» وهذا يعني أنك لا تبتدعين على الخشبة، وإنما تقومين بتمارين منفصلة حسب «المنهج» لا رابط بينها. وهذه التمارين معقدة في الحصوص الدراسية ولكنها غير محدية في عرض مسرحي. لقد نسيت أن هذه التمارين وكل ما يحتوى عليه «المنهج» هو ضرورى بالدرجة الأولى، لخط الفعل المتصل والمهمة العليا. وهذا هو السبب في أن أجزاء دورك الرائعة المنفصلة لا تخلق انطبعا قويا ولا تلقى استحسانا. حاولي أن تخطمي تمثال (أبولون) إلى أجزاء صغيرة جدا، وأن تقومي بعرض كل جزء من هذه الأجزاء على انفراد. فمن المستبعد جدا أن تأسر هذه الشظايا لب الناظر».

وفي اليوم التالي حددت لها موعدا للتدريب في المنزل. فشرحت لها كيف تجعل خط الفعل المتصل يتخذ في الوحدات والمهمات التي أعدتها، وكيف يتم توجيهها نحو مهمة عليا واحدة.

ومن ثم انكبت (ز) على هذا العمل بشغف، وسألتني أن أعمل معها بضعة أيام لتتطلع بذلك. فكنت أعرج عليها وأتحقق مما صنعت به بمفردها، وفي نهاية المطاف، توجهت إلى المسرح لأشاهد العرض في شكله المعلن الجديد. ولا يمكن وصف ما حدث في تلك الأمسية، فقد كوفت هذه الفنانة الموهوبة على ما كابنته من عذاب وشك، وحقت نجاحا مذهلا. ذلك هو التأثير المدهش الرائع الذي يتمتع به كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا القادرين على إشاعة الحياة في الفن.

أفلا يعتبر هذا مثالا مقنا على أهميتهما الكبيرة في فنا!

وبعد فاصل صمت وجيز هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

- وسأذهب إلى أبعد من ذلك! وما عليكم الا أن تتصوروا فنا مثاليا يكرس حياته كلها لتحقيق هدف حياتي واحد كبير هو: «السمو بالناس وإدخال البهجة إلى قلوبهم بغنة الرفيع وإبراز الجمال الروحي الكامن في مؤلفات العاقرة»

هذا الإنسان الفنان سوف يصعد الخشبة ليقدّم للمتفرجين المجتمعين في المسرح تفسيراً جديداً لدور من الأدوار، أو مسرحية من المسرحيات العبقريّة، حيث يعبر هذا التفسير حسب

رأى الفنان المبدع أفضل تعبير عن جوهر المؤلف هذا الإنسان - الفنان يستطيع أن يكرس حياته للقيام بمهمة ثقافية سامية هي تنوير معاصريه. وهو يستطيع بفضل نجاحه الشخصي أن ينشر فى الناس أفكارا ومشاعر قريبة إلى قلبه وعقله، وليست قليلة تلك الأهداف السامية التى يضعها عظماء الناس نصب أعينهم!

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نطلق على أهداف الإنسان - الفنان الحياتية هذه اسم المهمات ما فوق العليا، ونخطوط الفعل المتصل العليا.

- وما عسى أن يكون ذلك؟

- بدلا من الجواب سأقص عليكم حادثة وقعت لى وساعدتني على فهم ما يجرى الحديث عنه (أبى الإحساس به).

ذات مرة، فى إحدى جولات مسرحنا الفنية التى قمنا بها فى بطرسمبورغ منذ زمن بعيد، خرجت عشية بداية الحفلات فى وقت متأخر من تدريب غير موفق جرى إعداده بصورة سيئة.

غادرت المسرح، آنذاك، منزعجا وغاضبا ومتعبا. وإذا بى أمام مشهد مفاجئ لم أكن أتوقعه. فقد شاهدت معسكرا هائلا مترامى الأطراف، يشبه معسكرات الفجر قد احتل مكانه على طول الساحة أمام بناء المسرح. ولقد أضرمت النيران وتحلق حولها آلاف الناس، منهم من كان يجلس، ومنهم من غفا ونام مفترشا الثلج، أو متمددا على مقاعد طويلة اصطحبوها معهم. هذا الحشد الهائل كان ينتظر قدوم الصباح وفتح شباك التذاكر ليحصل كل منهم على رقم يعطيه إمكانية الحصول على بطاقة حسب دوره عندما يبدأ بيع التذاكر.

لقد ذهلت. ولكى أفدّر مائة هؤلاء الناس حق قدرها سألت نفسى: ترى ما هو الحدث. أو الاغراء، أو الظاهرة الخارقة للعادة، أو من هو ذلك العبقري القادر على أن يجعلنى أتحمّل الصقيع ليس ليلة واحدة فحسب، بل عدة ليال متتالية فى سبيله؟ لا بل إن هذه التضحية تقدم فى سبيل الحصول على ورقة لا تعطى صاحبها الحق سوى فى الاقتراب من شباك التذاكر دون أن تضمن له إمكانية الحصول على تذكرة.

ولم أنجح فى تصور ذلك الحدث القادر على أن يدفعنى إلى المخاطرة بصحتى وربما بحياتى.

ما أكبر الأهمية التي يحتلها المسرح في نفوس الناس! وما أحوجنا إلى ادراك هذه الحقيقة إدراكا عميقا! وإنه لما يشرّف المرء ويسعدّه أن يحمل البهجة السامية إلى آلاف المتفرجين الذين هم على استعداد لأن يخاطروا بحياتهم في سبيله! لقد أردت أن أضع أمامي هذا الهدف السامي الذي أطلقت عليه اسم المهمة ما فوق العليا، وعلى تنفيذه اسم خط الفعل المتصل الأعلى.

وبعد فاصل صمت وجيز استطرد أركادى نيكولا يفتش يقول:

- ولكن مما يدعو للأسف أن يوقف الفنان انتباهه وهو في طريقه نحو الهدف الكبير النهائي سواء كان هذا الهدف مهمة المسرحية أو الدور العليا أو مهمة حياة الفنان كلها، على مهمة ضحلة خاصة أكثر مما يجب.

- وماذا يحدث عندئذ؟

- إليكم ماذا يحدث: أنتم تذكرون كيف يدور الأطفال، وهم يلعبون، ثقلًا، أو حجرا مربوطة بحبل طويل فوق رؤوسهم. فيحكم عملية الدوران يلتف الحبل على العصا التي ربط بها ويستمد الحركة منها. ويرسم الحبل مع الثقل، في أثناء دوراته، دائرة ولف في الوقت نفسه على العصا التي يمسكها الصبي بصورة تدريجية إلى أن يصل الثقل، في نهاية المطاف، إلى العصا ويصطدم بها.

ولتتصوروا الآن أن أحدهم، بينما اللعب على أشده، قد وضع عصاه في طريق دوران الحبل مع الثقل. عندئذ سيلف الحبل على هذه العصا حال اصطدامه بها، وسيقع الثقل في النتيجة ليس عند صاحبه الحقيقي، بل عند الشخص الآخر الذي اختطف الحبل بعصاه. وهكذا يفقد الطفل إمكانية التحكم بلعبته.

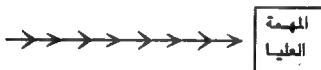
ويحدث شيء من هذا القبيل في عملنا، إذ كثيرا ما يصطدم الفنان، وهو يسعى نحو مهمته العليا النهائية، بمهمة تمثيلية جانبية قليلة الأهمية، ويعطيه طاقته كلها. فهل ثمة حاجة إلى القول بأن استبدال هدف صغير بهدف كبير هو ظاهرة خطيرة، ومن شأنها أن تشوه عمل الفنان كله.

... عام (..) ١٩

اقرب أركادى نيكولا يفتش من السبورة الكبيرة السوداء، ثم تناول قطعة من الطباشير وقال:

- سأحاول الاستمالة بالرسم، لأبين لكم، على نحو أوضح، أهمية المهمة العليا وخط الفعل المتصل. فمن الطبيعي أن تتوجه جميع المهمات بلا استثناء، وخطوط حياة الدور القصيرة كلها في اتجاه واحد عام ومحدد للجميع، أى نحو المهمة العليا، كما يلى:

ورسم أركادى نيكولايفتش على الصورة الشكل التالى:



- هذا صف طويل من خطوط حياة الدور الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الموجهة في اتجاه واحد، أى الى المهمة العليا. وتتأوب خطوط حياة الدور القصيرة ومهماتها بعضها مع بعض بصورة منطقية مترابطة وتتشبث إحداها بالأخرى. ويتكون بفضل ذلك خط شامل متصل واحد يمتد عبر المسرحية كلها.

ولنتصوروا الآن، للحظة أن الفنان لم يحدد لنفسه مهمة عليا، وأن كل خط صغير من خطوط حياة الدور الذى يصوره كانت تؤدي إلى اتجاهات مختلفة.

وأسرع أركادى نيكولايفتش يعبر عن فكرته ثانية بواسطة رسم تخطيطى يصور هذه المرة خط فصل متقطع:

- وهنا عدد من المهمات الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، وأجزاء غير كبيرة من حياة الدور موجهة فى اتجاهات مختلفة. فهل يمكننا أن نكون خطا مستقيما شاملا؟

وقلنا جميعا باستحالة ذلك.



- وإذن فلا وجود هنا لخط فعل متصل، والمسرحية ذاتها منتشرة إلى أجزاء متفرقة في مختلف الاتجاهات. ويتواجد كل جزء منها بصورة مستقلة خارج إطار الكل. إن المسرحية ليست بحاجة إلى هذه الأجزاء المتفرقة مهما بلغت من الجمال في ذاتها.

واستطرد أركادى نيكولا يفتش في شرحه قائلا:

- وأتناول هنا حالة ثالثة. فلقد قلت آنفا أن كلا من المهمة العليا وخط الفعل المتصل ينشئ من طبيعة المؤلف ذاته بصورة عضوية إذا كان هذا المؤلف جيدا. وأنه لا يمكن الإحلال بذلك دونما عقاب، ودون القضاء على المؤلف نفسه.

ولنفرض أنهم يريدون أن يدخلوا إلى المسرحية هدفا غربيا أو نزعة لا علاقة للمسرحية بها.

في هذه الحالة، ستبقى كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل المرتبطين عضويا بالمسرحية بصورة جزئية. بيد أنهما سيضطران في كل لحظة إلى الانحراف في اتجاه النزعة التي تم إدخالها: ويمكن التعبير عن ذلك بالرسم الآتي:



إن مسرحية لها هذا العمود الفقري المخطم لا يمكن أن تعيش.

وهنا يحجج غوفوركوف بكل ما أوتي من حيوية داخلية مسرحية:

- أرجو الملاحظة من فضلك، فأنت تطلب المخرج والممثل حقهما في المبادرة الفردية والإبداع الفردي، وتكر عليهما أثناءهما الخاصة، وإمكانية تجديدهما الفن القديم، وتقريبه من الحياة المعاصرة.

ويشرح أركادى نيكولا يفتش في توضيح الأمر بهدوء فيقول:

- أنت وكثيرون ممن يشاطرونك هذا الرأي غالبا ما تفهمون كلمات ثلاث فهما خاطئا وتخلطون بينها وهي: المخلود، والمعاصرة، والآنية العادية.

إن ما هو معاصر قد يصبح خالدا إذا كان ينطوى على أسئلة كبيرة، وأفكار عميقة. وأنا لا أعترض على هذه المعاصرة إذا كانت ضرورية لمؤلف الشاعر.

وعلى النقيض من ذلك تماما لما هو آتى ضيق أن يخلو خالدا. فهو يعيش اليوم فقط، ويمكن أن ينسى في الغد. وهنا هو السبب في أن مؤلف الفن الخالد لا يمكن أن يقتصر عضوا بما هو آتى عاды مهما كانت الحيل التي يتكرها المخرجون والممثلون أو التي يتكرها أمت بوجه خاص.

عندما نقم على مؤلف كلاسيكى قديم متماسك هدفا غريبا عن المسرحية له صفة الآتية، فإن هنا الهدف يخلو بمثابة لحم قاس فوق جسم بديع غالبا ما يحدث تشوُّبها لا نمود معه تتعرف على الجسم. إن مهمة المؤلف العليا المشوهة عاجزة عن استهواننا واجتذابنا ومن شأنها أن تحدث فينا التصدعات وحسب.

إن القسر وسيلة رديئة في الفن. ولذلك فإن «تجديد» المهمة العليا بمساعدة نزعات آتية لا يمكن أن يؤدي الآن إلى موت المسرحية والدور معا.

ومع ذلك فقد يحدث أن تتألف النزعة مع المهمة العليا تألِفا حقيقيا. ونحن نعلم أنه يمكن أن نطعم شجرة يرتقال بغصن من الليمون. وعندئذ تنتج فاكهة جديدة يطلق عليها في أمريكا اسم «الليمون الهندي».

ويمكننا أن نقوم بمثل هذا التطعيم في المسرحية أيضا. ففي بعض الأحيان تطعم، مسرحية كلاسيكية قديمة بفكرة معاصرة تبعث الشباب في هذه المسرحية. وفي هذه الحالة تكف النزعة عن التواجد بصفة مستقلة، وتتحول إلى مهمة عليا.

ونعبر عن ذلك تخطيطا بالرسم الآتى، حيث يتجه خط الفعل المتصل نحو المهمة العليا والنزعة معا.



وتجرى العملية الإبداعية، فى هذه الحالة، بشكل طبيعى، ولا يحدث أى تشويه فى طبيعة المؤلف العضوية.

والنتيجة التى يجب استخلاصها من كل ما قلناه هى :

عليكم أن تحافظوا، أولا وقبل كل شئ، على المهمة العليا وخط الفعل المتصل، وأن تكونوا على حذر من النزعة المقحمة، وغيرها من الاتجاهات والأهداف الغريبة عن المسرحية. وسوف أكون سعيداء وسأعتبر نفسى بأنى قمت بواجبى الأهم، وهو شرح إحدى المراحل الرئيسية فى «المنهج»، إذا كنت قد أفلحت اليوم فى إقناعكم بما للمهمة العليا وخط الفعل المتصل من دور رائد واستثنائى فى العملية الإبداعية.

وبعد فترة طويلة بعض الشئ: استطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

- كل فعل يقابله فعل مضاد، زد على ذلك، فإن هذا الأخير يستدعى الاول ويقويه. ولذلك نجد فى كل مسرحية، جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل، خطأ يمر فى الاتجاه المعاكس، إه خط الفعل المضاد، المقابل والمعادى.

وعلىنا أن نرحب بهذه الظاهرة الجيدة لأن الفعل المضاد من شأنه أن يستدعى عددا من الأفعال الجديدة بصورة طبيعية. ونحن نحتاج إلى هذا الصدام الدائم لأنه يولد صراعا وخصاما وجدلا وعددا كبيرا من المهمات المترتبة على ذلك والتى تتطلب حلا، ولأنه يستدعى النشاط والفاعلية التى هى أساس فننا.

لو كانت المسرحية لا تحتوى أى خط فعل متصل مضاد، وكان كل شئ فيها ينتظم من تلقاء نفسه، لما بقى أماننا نحن الفنانين وأمام الشخصيات التى نصورها ما يمكن أن نفعله على النص، ولأمت المسرحية ذاتها غير فاعلة. وبالتالى غير مناسبة للمسرح.

وفى واقع الامر، لو أن (ياغو) لم يدبّر مكائده الخبيثة لما غار (عطيل) على (ديدمونة) ولما قتلها. ولكن بما أن المغربى متجه بكيانه كله نحو معشوقته، و (ياغو) يقف بينهما هو وخط فعله المتصل المضاد، فإننا نجد أنفسنا ازاء تراجيديا فعالة من خمسة فصول تنتهى نهاية مأساوية.

وهل ثمة ضرورة للقول إن خط الفعل المتصل المضاد يتكون أيضا من اجزاء منفصلة ومن خطوط حياة الفنان - الدور الصغيرة. وسأحاول أن أبين لكم ما قلته بالتطبيق على مسرحية «براند»:

لنفرض أننا متفقون على أن شعار (براند) : « كل شيء أولاً شيء » هو مهمته العليا، وليس مهماً في مثالنا الراهن أن يكون هذا صحيحاً أو غير صحيح أن هذا المبدأ الأساسي الذي يحمله القس المتعصب ليعت على الخوف، فهو لا يسمع بأى من الحلول الوسط أو التنازلات، ولا بأى انحراف عن المبدأ فى أثناء تنفيذ هدف الحياة الفكرى.

حاولوا الآن أن تربطوا وحدات معينة من مقتطف « الاقطة » ولتقل مثلاً تلك الوحدات التى قمنا بتحليلها فيما مضى، بالمهمة العليا فى المسرحية ككل.

وراحت اسدد من نقطة أقمطة الطفل الى نقطة المهمة العليا: « كل شيء أولاً شيء ». وبالطبع كان من الممكن أن أضع، بمساعدة الخيال وابتداعاته، أحدهما مع الآخر فى علاقة متبادلة، بيد أن هذا كان سيتم بصعوبة وقسر من شأنهما أن يحدثا تشويهاً فى المسرحية.

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير اذا ما ظهر بدلاً من التعاطف فعل مضاد من جانب الام. ولذلك فإن (أغنس) تتجه فى هذه الوحدة حسب خط الفعل المتصل المضاد، وليس وفق خط الفعل المتصل، وهى لا تسعى إلى المهمة العليا، بل إلى ضدها. وعندما حاولت القيام بعمل مشابه بالنسبة إلى دور (براند) نفسه، نجحت على الفور فى ايجاد الصلة بين مهمة هذا الدور وهى « اقناع الزوجة بتسليم الاقطة فى سبيل التضحية من أجل الواجب » ومن المهمة العليا فى المسرحية « كل شيء أولاً شيء ». فمن الطبيعى أن يطالب هذا الرجل المتعصب بكل شيء فى سبيل مثله الأعلى فى الحياة. أما فعل (أغنس) المضاد فقد كان يستدعى فعل (براند) المتعاطف نفسه. ومن هنا ينشأ صراع البدايتين المختلفتين.

وهكذا، يصارع واجب (براند) حب الأم، وتصارع الفكرة الشعور، ويصارع القس المتعصب الأم المكابدة، وتصارع البداية الدكرية البداية الأنثوية.

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل فى هذا المشهد فى يد (براند)، كما نجد أن (أغنس) تقود خط الفعل المتصل المضاد.

ثم ذكرنا نيكولايفتش فى الختام بكل ما تحدث عنه طوال المرحلة الدراسية هذا العام، وذلك بكلمات موجزة وبصورة مبسطة.

ولقد ساعدتنى هذه المراجعة المقتضبة فى تنظيم كل ما استوعبته خلال السنة الدراسية الأولى ووضعه فى مكانه.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- والآن أرجوكم أن تعبروني انتباهكم كله، فلدى شيء ما فى غاية الأهمية أريد أن أقوله لكم، إن كل ما أنجزناه من مراحل فى منهاجنا منذ بداية حصصنا المدرسية، وما قمنا به من أبحاث أجريتها على العناصر المختلفة كان موجها فى سبيل خلق حالة الإحساس المسرحية الداخلية.

هذا ما عملنا فى سبيله طوال الشتاء، وما يتطلب منا الآن وفى المستقبل انتباهها استثنائيا. بيد أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية لا تعتبر فى هذه المرحلة من تطورها جاهزة بعد البحث عن المهمة العليا وخط الفعل المتصل بصورة عميقة ومرهفة إذ أن حالة الإحساس المكونة تتطلب إضافة مهمة. وتتطوى هذه الإضافة على سر المنهج الرئيسى الذى يبرز أهم الأسس فى اتجاهنا الفنى وهو: «اللاوعى عبر الوعى». وسنشرع فى دراسة هذه الإضافة، وبالأحرى هذا الأساس، ابتداء من الحصة المقبلة.

«واذن، فقد انتهت السنة الأولى من «المنهج» ومازلت أشعر، كما كان يشعر (غوغول) بأن روحى مازال يكتنفها «قدر كبير من الغموض والغربة». فأنا كنت قد عولت على أن يقضى بى عملنا، الذى امتد خلال سنة دراسية كاملة تقريبا، إلى «الإلهام» ولكن «المنهج» - لسوء الحظ - لم يحقق ما كنت انتظره منه فى هذا الصدد».

كانت هذه الأفكار تجم فى رأسى وأنا واقف فى ردهة المسرح أرتدى معطفى بشكل ألى. وألف لفاعى حول عنقى بكسل. وفجأة لكزنى أحدهم فى جانبي فصرخت، واستدرت لأجد أمامى أركادى نيكولايفتش وهو يضحك.

فهو، بعد أن رأى حالتي، كان يرغب فى معرفة سبب مزاجى المنقبض. فحاولت أن أراوغه، ولكنه واجهنى باستفسارات مباشرة ومحددة. ولقد سألتنى مستفسرا عن سوء الفهم الذى يربكنى فى «المنهج» فقال:

- ما الذى تشعر به وأنت تقف على الخشبة؟

- هنا تكمن المشكلة، فأنا لا أشعر بشيء خاص. وكل ما أحس به هو أنني مرتاح على المنصة، وأعرف ماذا على أن أفعل، وأن وجودى ثمة هو لهدف معين. وبأننى لست فارغا وأؤمن بأفعالى كما أؤمن بحقى فى أن أكون على الخشبة.

- وماذا تبغى أكثر من ذلك؟ وهل من الخطأ ألا تكذب على المنصة، وأن تؤمن بأفعالك وتشعر بأنك سيد الخشبة؟

ثم أردف تووتسوف مؤكدا: هذا كثير جدا!

وهنا كاشفته بصدد الإلهام.

فهتف يقول:

- هنا هو الأمر إذن! ولكن لا ينبغي لك أن تقصدى فى هذا الصدد. «فالمنهج» لا يصنع الإلهام، بل يكتفى بتمهيد الظروف المناسبة له. أما إذا كان هذا الإلهام سيهبط عندئذ أم لا، فاسأل عن ذلك (أبولون) أو اسأل طبيعتك أو المصادفة فانا لست ساحرا، وكل ما فى استطاعتى أن أعرضه عليك هو عناصر جذب ووسائل جديدة لاستشارة الشعور والمعاناة.

وإنى لأنصحك ألا تطارد شبح الإلهام. وأن تدع امره لتلك الساحرة التى تصنع المعجزات، وأعنى الطبيعة، أما أنت، فكرس نفسك لما يتدخل فى نطاق الوعى الإنسانى.

لقد كتب (ميخائيل شيبكين) إلى تلميذه (سرعى شومسكى) يقول: «قد يتسم أداؤك بالضعف أحيانا، وقد يكون مقبولا إلى حد ما فى أحيان أخرى (فهذا يرتبط بالاستعداد الروحى فى أغلب الأحيان) بيد أن المهم هو أن يكون أداؤك صادقا».

وهذا بالتحديد ما يجب أن تنصب عليه جهودك واهتماماتك الفنية. فأتت إذا وضعت دورك على الطريق الصحيح فتجدد يمحى قدما إلى أمام ويزداد عمقا واتساعا، وسيغضى فى نهاية المطاف إلى الإلهام.

والى أن يتحقق ذلك، ما عليك الا أن تعلم أن الكذب، والتكلف فى الأداء، والقوالب الجامدة لا تولد إلهاما. ولذلك، حاول أن تكون صادقا فى أداؤك، وأن تتعلم كيف تمهد تربة ملائمة لهبوط الإلهام، وأن تؤمن بأن هذه هى الطريق المفضية إلى زيادة إمكانية الوفاق معه.

ثم قال توريسوف وهو يتطلق خارجا:

- على فكرة، ستكلم عن الإلهام وتقوم بتحليله في حصصنا المقبلة أيضا.

وفكرت وأنا أغادر المسرح:

«تحليل الإلهام»!؟ وهل يمكننا مناقشة الإلهام والتفلسف بصده؟ ترى هل ناقشت أنا

عندما اطلقت عبارتي «دعا، ياغور، دعا» في أثناء عرض القبول؟

ثم هل يعقل أن تجمع الإلهام وتكونه من فتات وتنف صغيرة وومضات متفرقة مثلما

تجمع الأفعال الفيزيولوجية والملاحظات القصيرة التي تؤمن فيها بصدق هذه الأفعال!؟

١٦. اللاوعى فى حالة الإحساس المسرحية

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة أمرة فور دخوله الصف:

— نازفانوف وفيوكتسوف! اصعدنا المنصة، وأتينا لنا المشهد الابتدائى من أود «احراق النقود».

أتما تعلمان أنه يجب بدء العمل الإبداعى بتحرير العضلات. لذلك اجلسا جلستكما مرحة أولا واسترخيا فيها وكثفكما فى بيتكما.

وصعدنا الخشبة وقمنا بما طلب منا. بيد أن أركادى نيكولايفتش كان يصرخ فى صالة المتفرجين قائلا:

— خففا من التوتر! لتكن جلستكما مرحة أكثر، احفظا حمسا وتسعين بالمائة من التوتر.

ربما تعتقدان أننى أبالغ فى تقدير حجم زيادة التوتر؟ لا، فالجهد الذى يبذله الممثل وهو أمام جمهور غفير من المتفرجين يبلغ قلنا كبيرا من الزيادة، ولسوء الحظ أن هذا الجهد أو القسر يتشأن بصورة غير ملحوظة ودونما حاجة إلى ذلك أو ضرورة يتطلبها عقل الفنان نفسه أو إرادته. ولذلك تخلصا من التوتر الزائد عن الحاجة بجراة وقدر ما تستطيعان.

يجب أن تشعرا أنكما فى بيتكما على الخشبة أكثر من شعوركما بذلك وأتما فى منزلكما بالفعل. يجب أن تشعرا على المنصة بالبهجة والسرور أكثر مما تشعرون بهما فى الواقع فتحسن، فى المسرح، لا نعيش عزلة بسيطة، بل (علانية). وهذه تعطينا ذروة المتعة.

ولكن يبدو أنى بالفت، وأوصلت نفسى إلى درجة الإنهاك، ووقعت قسرا فيما يشبه السكون، وتجمعت فى مكانى، ولقد اضطرت إلى النضال ضد هذا النوع من التوتر. فبذلت من وضعية جسمى، وقمت بحركة ما، واستعنت بالفعل فى القضاء على حالة السكون. بيد أننى وقعت، فى نهاية المطاف، فى مبالغة أخرى مناقضة وهى كثرة الحركة. وللتخلص من هذه الحالة القلقة لجأت إلى تغيير إيقاعى العصى السريع وأدخلت أبطأ الإيقاعات، التى وصلت إلى حد الخمول تقريبا.

وأقر أركادى نيكولايفتش وسألتى هذه، لا بل حيلما أيضا بقوله:

— من المفيد للفنان عندما يبذل جهدا زائدا، أن يدخل على أدائه بعضا من عدم الاكتراث، ومن السطحية فى ارتباطه بالعمل. فتلك وسيلة ناجحة ضد التوتر المفرط والتكلف فى الأداء.

ولكن لم يمنحنى هذا — لسوء الحظ — ذلك الهدوء أو العفوية اللذين أحس بهما عادة فى الحياة الواقعية عندما أكون جالسا على أريكتى فى البيت.

ولقد تبين أننى قد نسيت لحظات العملية الثلاث (توتر — تحرير — تبرير). فاضطرت إلى اصلاح الخطأ بسرعة. وعندما تم لى ذلك، شعرت وكأن شيئا ما زائدا فى داخلى قد تحرر واختفى فى مكان ما.

وأحسست بشكل جسمى ووزنه، وبالقوة التى كانت تجذبه نحو الأرض. فغصت فى المقعد الوثير الذى كنت أجلس عليه فيما يشبه الاضطجاع، وشعرت فى الوقت نفسه بأن قسما كبيرا من التوتر العضلى الداخلى قد غار بعيدا. بيد أن هذا أيضا لم يمنحنى الحرية المنشودة التى أعرفها فى الحياة الواقعية فما هو السبب؟

وعندما تعمقت فى حالتى، أدركت أن السبب فى ذلك هو توتر الانتباه الشديد على حساب إرخاء العضلات. فلقد كان هذا الانتباه يراقب الجسم، ويقف بذلك عائقا دون الاستراحة الهادئة.

وكاشفت أركادى نيكولايفتش بملاحظائى هذه فقال لى:

— أنت على حق. فثمة كثرة من التوترات الزائدة فى مجال العناصر الداخلية أيضا. بيد أن تعاملنا مع التوترات الداخلية يجب أن يختلف عن تعاملنا مع العضلات الغليظة، لأن

العناصر الروحية هي بالقياس إلى العضلات خيوط عنكبوتية. ومن السهل عليك أن تقطع هذه الخيوط إذا كانت متفرقة، أما إذا شبكناها وجعلنا منها صفائر أو حبلا متينة، فعندئذ، لن تتمكن من قطعها ولو استخدمت فأسا، ولكن عليك أن تخرص عليها في بداية نشوئها.

وسأل الطلاب:

- وكيف تتعامل مع «خيوط العنكبوت» هذه؟

- فى أثناء نضالنا ضد التوترات الداخلية يجب أن نأخذ فى اعتبارنا اللحظات الثلاث أيضا، أى التوتر والتحرير والتبرير.

إنك، فى اللحظتين الأوليين، تبحث عن التوتر الداخلى، فتدرك أسباب نشوئه وتحاول القضاء عليه. وفى اللحظة الثالثة تبرر حالتك الداخلية الجديدة بظروف مقترحة مناسبة.

ويجب أن تستفيد فى الحالة الراهنة من أن عنصرا مهما من عناصرك (الانتباه) لم يتشتت فى أرجاء الخشبة والصالة، بل تركز فى داخلك على الأحاسيس العضلية. قدم لهذا الانتباه المشدود موضوعا شيقا وضروريا للأتود. ثم وجهه نحو هدف جذاب أو فعل قادر على أن يبعث الحياة فى عملك ويحفظك.

ورحت أتذكر مهمات الأتود، وظروفه المقترحة وطلفت فى الشقة كلها فى خيالى. وفى أثناء هذه الجولة المتخيلة حدث ظرف مفاجئ: فقد وقعت على غرفة لم أكن أعرفها قبل الآن، ورأيت فيها شيخا طاعنا فى السن وامرأة عجوزاً هما، علي ما يبدو، والدا زوجتى اللذان يقطنان فى شقتنا أيضا. ولقد تأثرت بهذا الاكتشاف المفاجئ وأقلقنى فى الوقت نفسه. لأن واجباتى تتعقد فى حال ازدياد عدد أفراد الأسرة. وهذا يتطلب منى العمل كثيرا لأنمى من اطعام هذه الأفواه الخمسة، هذا إذا لم آخذ نفسى أنا فى الحسبان! فى هذه الحالة، يكسب عملى، وتفقد الغد، والاجتماع العام، والعمل الذى ينتظرنى الآن فى تصنيف الوثائق والتحقق من صندوق الحسابات هذا كله، يكسب أهمية كبيرة خارقة للعادة على المنصة. ولقد جلست على أحد المقاعد، ورحت ألفت حول أصبعى بعصبية خيط قنب وقع فى يدى.

- أحسنت!

شجعتنى أركادى نيكولا يفتش من الصالة ثم أردف يقول:

هذا تحرير حقيقى للعضلات. اننى أؤمن الآن بصدق ما فعله، وما تفكر به رغم أنى لا أعرف ما الذى يشغل فكرك على وجه التحديد.

وعندما اختبرت جسمى ظهر أن عضلاتى قد تحررت من التوتر تحررا كاملا دون أن أبذل مزيدا من الجهد أو القسر. ويبدو لى أن اللحظة الثالثة التى كنت قد نسيتهـا، وأعنى لحظة تبرير الجلوس، قد نشأت بصورة تلقائية. وهمس لى أركادى نيكولا يفتش يقول:

ـ المهم أن تتجنب العجلة. تأمل جيدا كل شىء ببصرك الداخلى. وإذا احتاج الأمر فادخل كلمة «لو» جديدة.

وبرقت فى ذهنى فكرة.

«ولكن كيف سيتبين لى أن ثمة خطأ كبيرا فى حساب الصندوق؟ لابد من التحقق، إذن، من السجلات والوثائق. ما هذه المصيبة! وهل فى استطاعتك أن تنجز هذه المهمة وحده.. فى هذا الوقت من الليل؟»

وألقيت نظرة إلى ساعتى بصورة آلية. وكانت تشير إلى الرابعة. الرابعة ماذا؟

نهارا أم ليلا؟ وافترضت أنها الساعة الرابعة ليلا، وبدأ يساورنى القلق بسبب هذا الوقت المتأخر، واندفعت غريزياً إلى المنضدة وبدأت أعمل بجنون.

ـ أحسنت!

تناهى إلى سمعى استحسان أركادى نيكولا يفتش ولكنى أصبحت لا أغير التشجيع التفاتاً، فأنا لم أعد بحاجة إليه، وبدأت أعيش وأتواجد على المنصة شاعرا بحقى الكامل فى أن أفعل كل ما يخطر على بالى.

ولم بعد يكفينى هذا، وانتابتنى رغبة فى أن أجعل وضعى أكثر تعقيدا، وأن أزيد من حدة معاناتى، ولقد اضطررتى ذلك إلى إدخال ظرف جديد هو، بالتحديد، نقص كبير فى النقود.

وسألت نفسى مضطربا: «ما العمل؟» ثم قررت: «سأذهب إلى الدائرة! واندفعت إلى الدهليز ولكنى تذكرت فى الحال: «ولكن الدائرة مغلقة» وعدت إلى غرفة الضيوف،

وأخذت أروح وأجىء لأنشط ذهني. ثم أشعلت لمفافة وجلست أذخن في زاوية مظلمة من زوايا الغرفة لكي يتسنى لي التفكير بصورة أفضل.

وبخيلت أناسا قصة أعشوا بتحقيقون من السجلات والوثائق وحساب الصندوق ثم راحوا يواجهون بعض الأسئلة بينما كنت أأعثر أنا في أجوتي، وقد منعتني عنادى الهائس من الاعتراف بخطي.

بعد ذلك راحوا يكتبون قرارا، لم تهاوسوا فيما بينهم في بعض الزوايا، بينما وقفت أنا وحيدا ومتنتها. بعد ذلك استجوبوني، ثم حاكموني وسرحوني من الوظيفة وحجزوا علي ممتلكاتي وطردت من الشقة وهمس ثورسوف يقول للطلاب:

— انظروا نازفانوف — إنه لا يفعل شيئا، ومع ذلك نشر أن اعماله تجيش وقصورا

ولقد شعرت في هذه اللحظة بدوار في رأسي، لقد فقدت ذاتي في الدور، ولم أعد أدرك أين أنا وأين الشخصية التي أصورها. وكففت عن لف خيط القنب حول أصبعي، وتجمدت في مكاني دون أن أعرف ماذا علي أن أفعل.

ولا أذكر ماذا جرى فيما بعد. وكل ما أذكره هو أن القيام بأى ارتجال أصبح أمرا سهلا بالنسبة إليّ وبعت على السرور. فقررت، مرة، الذهاب إلى النياية العامة وهرعت إلى الدليلز، وبحثت أبحث، مرة أخرى في جميع الخزائن عن وثائق تبرىء ساحتي. ولقد أنهت بأفعال كثيرة لم أذكرها، ولكني عرفت من المشاهدين فيما بعد بأنني قمت بها. لقد حدث في داخلي تحول عجيب كما يحدث في حكاية. فيما مضى كنت أعيش حياة الأتود متلمسا طريقى دون أن أدرك تماما ما الذى يحدث في الأتود، أو في داخلي أنا بالذات. أما الآن فقد شعرت وكأنما «تفتحت لروحي عيون» فأخذت أدرك كل شيء إدراكا كاملا. واكتسبت كل صغيرة على الخشبة، وفي دورى، أهمية مختلفة بالنسبة إليّ. وأخذت أدرك المشاعر والتصورات والأحكام والرؤى، بأداء مسرحية جديدة.

وقال ثورسوف عندما شرحت له ما شعرت به:

— هذا ما نعينه عندما نقول أنك تجدد نفسك في دورك، وتجدد دورك في نفسك من قبل كنت أرى وأسمع على نحو آخر. حينها كانت «المشاعر المحتملة»، أما الآن فقد ظهرت «الانفعالات الحقيقية». من قبل كانت بساطة التخييل الفقير، أما الآن فقد ظهرت بساطة

التخيل الخصب. ولقد كانت حربتي على الخشب مقيدة بحدود دقيقة وضعت معالمها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حربتي طليقة جريئة.

إننى أشعر أن الإداعى فى أتود «الأحراق» سيتم، من الآن فصاعداً، فى كل مرة، ولدى كل إعادة له بصورة مختلفة عن الأخرى.

- هذا ما يجدر أن نحيا فى سبيله وأن نكون ممثلين فى سبيله. أليس كذلك؟ أليس هذا هو الإلهام؟

- لا أدرى. اسألوا عن هذا عالم النفس، فالحلم ليس من اختصاصى. إننى رجل ممارسة، وكل ما أستطيعه هو أن أشرح لكم كيف أحس العمل الإبداعى فى نفسى أنا خلال هذه اللحظات.

وسأل الطلاب:

- وكيف تحس به؟

- سأحدثكم عن هذا بكل سرور؟ ولكن ليس اليوم لأنه يجب إنهاء الحصة. ستكون هناك دروس أخرى.

... عام (..) ١٩

لم ينس أركادى نيكولايفتش ما وعدنا به، وبدأ درسه بالكلمات التالية:

- منذ زمن قديم، وفى أمسية أقيمت عند أحد معارفى أجريت لى «عملية جراحية» من قبيل التفكه.

فقد أحضروا منضلتين كبيرتين يفترض أن الأولى مليئة بأدوات جراحية، والثانية فارغة، ويفترض أنها منضدة «العمليات». ثم فرشوا الأرض بالملاءات، وجاءوا بالضماد والطسوت والأوعية. وارتدى «الأطباء» ملابسهم، ولبست أنا القميص، ثم وضعونى على منضدة «العمليات» وعصبوا لى عيني. ولقد حيرنى أكثر من أى شىء آخر أن «الأطباء» كانوا يتصرفون معى بلطف زائد، مثلما يتصرفون لزاء مريض حالته خطيرة، وإنهم اتخذوا موقفاً جدياً، عملياً من المزاح ومن كل ما كان يجرى حولى.

لقد حيرنى هذا إلى درجة لم أعد أعرف فيها ماذا أفعل: هل أضحك أم أبكى، لا بل إنه خطرت فى رأسى فكرة غبية: «وماذا يحدث لو أنهم شرعوا يعملون مباضعهم فى

جسدى بالفعل ١٩. لقد أثار قلقى عدم معرفتى بما يجرى حولى، وانتظارى لما سيفعلون. فأرهفت سمعى ولم أترك صوتا واحدا يفوتنى سماعه. ولقد كانت الأصوات كثيرة: فكانوا يتهايمون فيما بينهم فى كل مكان، ويصبون الماء، ويحدثون ضجيجا بالأدوات والأوعية، وبين حين وآخر كان يهدر طست كبير وكأنه جرس يقرع فى موكب جنائزى. وهمس أحدهم بطريقة أسمع بها كلامه: «ظنيداه».

وأطبقت يد قوية على جلدى بقوة، وشعرت بألم دفين ثلثه ثلاث وخمات.. ولم أتمالك نفسى فانتفضت. بعد ذلك خدشوا ظاهر كفى بأداة حادة وقاسية وضمعدوا يدى، ثم زادت حركتهم، وبدلوا يتناقلون الأدوات فيما بينهم.

وأخيرا، وبعد فاصل صمت طويل.. شرعوا يتحدثون بصوت مرتفع، وبدلوا يضحكون ويهتفون بعضهم بعضا، ثم فكروا العصابة عن عينى... لقد شاهدت على خراعى اليسرى طفلا رضيعا، ثم صنعه من خراعى اليمنى المربوطة، ويرسم سحنة طفل بليدة على ظاهر الكف.

وبشأ السؤال التالى: ترى هل كانت معانائى حيثذاك صدقا حقيقيا مصحوبا بإيمان حقيقى أم الأصح أن نسمى ما أحسست به «شعورا محملا».

بالتأكيد، لم يكن ذلك صدقا حقيقيا وإيمانا حقيقيا بهذا الصدق. بل حدث ثمة تناوب بين «الإيمان بالصدق» و «علم الإيمان به»، بين المعاناة الحقيقية وبين توهم هذه المعاناة بين «الصدق» وبين «الصدق المحتمل» ولقد فهمت فى أثناء ذلك أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لأحسست فى الواقع ما أحسست به فى بعض اللحظات المتفرقة فى أثناء المزاح تقريبا، فقد كان التوهم محتمل الوقوع إلى درجة كافية.

ولقد خالجتى فى بعض اللحظات آنذاك معاناة كاملة شعرت خلالها كما لو كان الأمر حقيقيا. لا بل قد اتتبنى شعور داخلى، لثوان معدودات طبعاً، بأننى سأفقد وعى. ورغم أن هذا التوهم كان يختفى بسرعة لحظة ظهوره تقريبا. فقد ترك آثاره فى نفسى. ويبدو لى الآن أن ما أحسست به آنذاك كان يمكن أن يحدث فى الحياة الواقعية. ثم استعتم أركادى نيكولا يفتش قصته بقوله:

بهذه الطريقة أحسست للمرة الأولى بتلك الإشارة التى أفضت بى إلى الحالة التى يتوافر فيها قدر كبير من اللاوعى، والتى أعرفها الآن معرفة جيدة على الخبرة.

- أجل، ولكن هذا ليس خط حياة، بل مجرد نيل متفرقة منه.

- وهل تعتقد أن خط الإبداع اللاوعى هو خط متصل، أو أن الفنان على غنشة المسرح يعانى مثلاً يعانى فى الواقع؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الإنسان الروعى الجسمانى أن يهمد أمام العمل الذى يضعه الفن أمامه.

وانتم تعلمون الآن أننا نلجأ على الغنشة بذكرياتنا الانفعالية المستمدة من الواقع الحقيقى، حيث تعمل هذه الذكريات فى بعض تفصيلاتها إلى درجة توهم الحياة الواقعية. إن نسيان الممثل نفسه نسياناً كاملاً ومستمر فى أثناء أدائه دوره، وإيمانه المطلق الراسخ بما يجرى على غنشة المسرح هو نادر جداً رغم حدوثه. وإنما نعرف أدولراً طالبت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما ما تبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدى يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الإمكان.

وكما اتفاننى لحظات من الدور فى أثناء العملية الجراحية الفكاهية، كذلك حدث لنا زفانوف وهو يؤدى أدور «احراق النقود» فى المرة الأخيرة. فلقد تشابهت حياتنا الإنسانية وذكرياتنا الانفعالية بحياة الدور الذى تقوم بأدائه، فلم تعد نترك أين تبدأ حياتنا وأين تنتهى حياة الدور.

وقلت فى اصبرلر:

- هذا هو الإلهام بعينه!

فقال تورسوف مصححاً:

- نعم، ففى هذه العملية الشىء الكثير من اللاوعى.

- وحشماً يوجد اللاوعى يوجد الإلهام!

- وما الذى يجعلك تعتقد ذلك؟

دهش تورسوف من قولى والتفت فى الحال نحو يوشين الذى كان جالسا بقربه وقال له:

- هيا، أذكر لى بسرعة ودون أى تفكير، اسم شىء ما غير موجود فى هذا المكان!

- رطل^٩

* الرطل أو الميس: الغنشة الطويلة الشىء بين الفئرين.

- ولماذا خطر على بالك هذا الاسم تحديداً؟

- لا أفهم ذلك!

- وأنا أيضاً «لا أفهم» ذلك، ولا أحد «يفهم». اللاوعى وحده يعلم ما الذى جعله يدس لك هذا التصور تحديداً.

وأنت يا فيلسوفسكى، أذكر لى بسرعة اسم شيء ما مما يتراءى لك.

- أناناس!

- ولماذا خطر على بالك «الأناناس»!

وتبين أن فيلسوفسكى بينما كان يسير فى الشارع منذ وقت قريب وإذا به فجأة يخطر على باله الأناناس دون أى سبب يذكر. فقد تراءى له للحظة أن هذه الثمرة تنمو على شجرة التخيل، إذ ليس من العيث أن يكون ثمة شبه بينهما. وفى واقع الأمر: فإن أوراق الاناناس تذكرنا بأوراق التخيل فى اللوحات الطبيعية، وقشرة الأناناس ذات الحراشف تشبه لحاء شجرة التخيل.

وحاول أركادى نيكولايفتش التوصل إلى الأسباب التى جعلت مثل هذا التصور يمن على بال فيلسوفسكى فسأله قاتلاً:

- ربما لأنك أطمعت الأناناس قبل ذلك؟

فقال فيلسوفسكى:

- كلا!

- ربما لأنك فكرت به؟

- كلا، أبداً.

- وإذن، ليس أمامنا سوى أن نبحث عن حل هذه الأحجية فى اللاوعى.

ثم التفت فيوتسوف إلى فيوتسوف وسأله:

بماذا تفكر؟

وقبل أن يجيب فيوتسوف على هذا السؤال، أخذ يفكر فيه بترك. ثم وبينما كان يستعد للأجابة، ذلك راحته ينطاله ذلكا كلباً لم يلاحظه هو نفسه. وأخيراً أخرج ورقة من جيبه، يطويها ويفتحها باجتهاد مسترسلاً فى التفكير على نحو أشد.

وأغرق أركادى نيكولا يفتش فى الضحك، ثم قال:

- هيا، حاولوا أن تكررُوا بصورة واعية جميع الأفعال التى احتاج إليها فيوتسوف قبل أن يجيب على سؤالى. ما الذى يريده منها؟ اللاوعى وحده يستطيع أن يفسر لنا معنى هذا العبث.

ثم التفت أركادى نيكولا يفتش نحوى وقال:

- أرايت؟ لم يكن ثمة إلهام فيما يبدو من بوشين وفيسيلوفسكى من قول، أو فيما فعل فيوتسوف، ومع ذلك نجد فى كلماتهم وتصرفاتهم قدراً من اللاوعى. وهذا يعنى أنه لا يتجلى فى أثناء عملية الإبداع وحسب، بل يظهر أيضاً فى أبسط لحظات الرغبة والاتصال، والتكيف والفعل وغير ذلك.

إن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة. فنحن نصادفه فى كل خطوة نخطوها فى الحياة الواقعية. وكل تصور يولد فيها، وكل رؤية داخلية إنما يتطلب هذا القدر أو ذلك من اللاوعى ونشأ منه. كما أن إحياء خفيا من اللاوعى يكمن، بصورة كلية أو جزئية، فى كل تعبير فيزيولوجى عن الحياة الداخلية، وفى كل تكيف.

وأبدى فيوتسوف قلقه قائلاً:

- لا يمكننا فهم ما نقول ولا بأى حال!

- ولكن ما أقوله بسيط للغاية: فمن الذى أوحى لبوشين بكلمة «رحل»، من الذى كون له هذا التصور؟ من الذى ألقى على فيسيلوفسكى حركات يديه، وتعابير وجهه، ونبرات صوته، وباختصار، جميع التكيفات التى عبر بواسطتها عن حيرته بصدد الأناثاس الذى ينمو على شجر النخيل؟ من ذا الذى يخطر على باله أن يقوم، بصورة واعية، بتلك الأفعال الفيزيولوجية غير المتوقعة التى قام بها فيوتسوف قبل الإجابة على سؤالى؟

مرة أخرى أقول إن اللاوعى هو الذى أوحى بها.

وسألت محاولاً فهم ما يقول:

- هذا يعنى أن كل تصور أو تكيف هو ذو منشأ لا واع بقدر ما؟

وأسرع تورسوف يؤكد قائلاً:

- بل معظم التصورات والتكيفات. وهذا هو السبب الذى يجعلنى أؤكد لكم بأن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة فى الحياة.

ومما يبعث على الأسف الشديد أننا لا نصادفه هناك حيث هو ضرورى أكثر من أى شئ آخر. وأعنى على الخشبة. هيا، جربوا أن تبشوا عن اللاوعى فى عرض مسرحى محكم، ثم حفظه عن ظهر قلب، وجرى أداؤه بكثرة واستهلك! لقد تم تثبيت كل شئ فى هذا العرض وفق حساب تمثلى دقيق وبصفة دائمة، فى حين أن أداء الفنان سيكون أداء عقلانيا ومزينا وشكليا وجافا ولا روح فيه، إذا هو ابتعد عن إبداع طبيعتنا الروحية والفيزيولوجية اللاوعى.

حاولوا إذن أن تفسحوا المجال واسعا أمام اللاوعى الإبداعى!

وعليكم أن تستأصلوا كل ما يقف حائلا دون ذلك، وأن توطدوا جميع الوسائل التى تساعدكم فى تحقيق هذا الغرض. من هنا، فإن مهمة التقنية السيكلوجية أساسا هى الوصول بالممثل إلى حالة إحساس تتولد عندها فى الفنان عملية إبداعية لا واعية تقوم بها طبيعة العضوية ذاتها.

ولكن كيف نعالج بصورة واعية ما يبدو أنه لا يخضع لللاوعى بحسب طبيعته، وبالأحرى ما هو «لاواعى»؟ لحسن الحظ إنه لا توجد بالنسبة لنا حدود بارزة تفصل بين معاناة واعية وأخرى لا واعية.

زد على ذلك، كثيرا ما يحدد الوعى الاتجاه الذى يستأنف فيه النشاط اللاواعى عمله. ونحن نستخدم خاصيته الطبيعية هذه استخداما واسعا فى تقنيتنا السيكلوجية، حيث نعطينا إمكانية تحقيق أحد الأسس الرئيسية فى اتجاهنا الفنى الذى ينص على خلق الإبداع اللاواعى عبر تقنية الفنان السيكلولوجية الواعية.

وهكذا تطرح على بساط البحث مسألة تقنية الفنان السيكلولوجية التى تثير إبداع الطبيعة العضوية الروحية اللاواعى. ولكننا سنتطرق إلى هذا الموضوع فى الحصة القادمة.

.. .. عام (١٩ ..)

وإذن، سنتكلم اليوم عن الطريقة التى تستثير بها إبداع الطبيعة العضوية فى أنفسنا بواسطة التقنية السيكلولوجية الواعية.

وستطيع أن يحدثكم فى هذا الموضوع نازفانوف الذى جرب بنفسه هذه العملية فى أثناء أدائه ألود «احتراق النقود» فى الحصة الأخيرة

- لا يسعنى أن أقول سوى أن الإلهام قد هبط على فجأة، وأنا نفسى لست أدرى كيف قمت بأدائى.

- أنت لا تقوم نتائج الحصة بصورة صحيحة، فقد حدث فى أثنائها ما هو أهم بكثير مما تعتقد. إن هبوط «الإلهام» الذى تبنى على أساسه حساباتك ما هو إلا مجرد مصادفة لا يمكن الاعتماد عليها. أما فى الحصة التى يجرى الحديث عنها الآن، فقد حدث ما يمكن الاعتماد عليه. عندئذ لم يهبط عليك الإلهام مصادفة، بل لأنك استدعيته بنفسك، بعد أن حضرت له تربة ملائمة. هذه النتيجة هى أهم المراحل بالنسبة لفننا التمثيلى، وتقنيتنا السيكلوجية، وممارستنا العملية.

واعترض قائلا:

- ولكننى لم أقم بتحضير أية تربة ملائمة، بالإضافة إلى أنى غير قادر على القيام بهذا العمل.

- هذا يعنى أننى قمت بتحضيرها فى داخلك بالرغم عن وعيك.

- كيف حدث ذلك؟ ومتى حدث؟ فقد قمت بكل شيء حسب الترتيب المألوف: حررت عضلاتى من التوتر، وراجعت الظروف المقترحة، ووضعت عددا من المهمات، ثم قمت بتنفيذها وهكذا.

- هذا صحيح تماما. إذ لم يكن ثمة شيء جديد فى هذا المجال، ولكنك لم تلاحظ تفصيلا جديدا فى غاية الأهمية. إنه يتلخص فى إضافة صغيرة جدًّا وهذه الإضافة على وجه التحديد هى أننى دفعتك إلى تنفيذ جميع الأفعال الإبداعية وإلى المضى بها إلى نهايتها القصوى. وهذا هو كل شيء.

وقال فيوتسوف بتمعن:

- بمنتهى البساطة. فما عليك إلا أن تصل بعمل جميع عناصر حالة الإحساس الداخلية ومحركات الحياة السيكلوجية وبخط الفعل المتصل نفسه إلى درجة الفعالية الإنسانية الطبيعية، لا التمثيلية الشرطية، وعندئذ ستدرك على الخشبة حياة طبيعتك العضوية الروحية الأصيلة فى دورك. وستدرك فى نفسك أيضا الصدق الأصيل الذى تنطوى عليه

حياة الشخصية المصورة. لا يمكنك ألا أن تؤمن بالصدق. وحيثما يوجد الصدق تتولد حالة التواجد من تلقاء نفسها.

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق في داخل الفنان بصورة تلقائية وبمعزل عن إرادته، يبدأ كل من الطبيعة العضوية وعقلها الباطن عملهما؟
هذا ما نحقق لنازقاتوف في مشهد «احترق النقود» منذ مدة طويلة، وما حدث له أيضا في الحصة ما قبل الأخيرة.

وإذن، تنشأ الثروة الملائمة لولادة العملية الإبداعية التي تقوم بها طبيعتنا العضوية عندما بلغ الفنان بتقنيته السيكلوجية إلى حدها الأقصى. وتكمن الإضافة المهمة للغاية التي أضفناها إلى ما هو معروف لكم في مجال الإبداع في خاصيته الحد الأقصى هذه وتنفيذ وسائل التقنية السيكلوجية تنفيذا يصل إلى حد الكمال.

لكم أود أن تتركوا ما لهذه الاضافة الجديدة من أهمية!

لقد جرت العادة على اعتبار أن لحظة الإبداع يجب أن تكون في شيء ما جد كبيرة، وجد معقدة، وجد سامية. ولكنكم تعرفون الآن من المحصص السابقة كيف تكسب أبسط الأعمال والمشاريع والوسائل التقنية وأقلها شأنًا أهمية كبيرة بمجرد الوصول بها في لحظة الإبداع على الخشبة إلى هذه الأقصى حيث يبدأ الصدق للحائي الإنساني والإيمان، وحالة «التواجد» وعندما يتحقق للفنان ذلك، فإن جهازه الروحي والفيزيولوجي يعمل على الخشبة، رغم ظروف الإبداع العلاتي غير الطبيعية، تماما كما يعمل في الحياة وفق قوانين الطبيعة الانسانية.

فما ينشأ في الحياة الواقعية ويتم من تلقاء نفسه، يجري الإعداد له على الخشبة بمساعدة التقنية السيكلوجية.

وما عليكم إلا أن تصوروا كيف يستطيع أصغر فعل فيزيولوجي أو روحي أن يجتنب طبيعة الفنان العضوية الروحية وعقلها الباطن إلى العمل. بمجرد أن يخلق هذا الفعل لحظات من الصدق الأصيل والإيمان، ونصل به إلى حدود التواجد أفلأ يعتبر هذا شيئا جديدا، وإضافة مهمة لما عرفتموه من قبل!

إننى أعتقد على نقيض تام مما يعتقد بعض الأساتذة أنه يجب الوصول بالطلاب المبتدئين أمثالكم إلى العقل الباطن منذ أولى الخطوات التي يقومون بها على الخشبة. يجب

تحقيق ذلك ما أمكن منذ المراحل الأولى لدى صوغ العناصر وحالة الإحساس المسرحية الداخلية، وفي أثناء العمل في التمارين والأكودات.

عليكم أنتم المبتدئين أن تحسوا من البداية ولو لفترات معينة حالة الفنان الرائعة في أثناء الإبداع الطهيى. وعليكم أن تعرفوا بهذه الحالة من واقع مشاعركم وليس عن طريق الاستعارات الكلامية والمصطلحات الجافة الميتة التى لا تفعل سوى أن تلقى الخوف فى نفوس المبتدئين. عليكم أن تحبوا هذه الحالة بالفعل لا بالقول، وأن تسموا دائما للوصول إليها على الخشبة.

وعد ذلك قلت لأركادى نيكولايفتش:

- لقد فهمت أهمية ما قلته لنا اليوم بصدد الإضافة، ولكن هذا لا يكفى، فمن نحتاج إلى معرفة وسائل التقنية السيكولوجية المناسبة والاضطلاع بطريقة استخدامها. ولنا أرجوكم أن تعلمنا التقنية السيكولوجية المناسبة والطريقة الأكثر تحديدا فى المعالجة.

- أرجو المعرفة، فأنت لن تسمع منى شيئا جديدا فى هذا الصدد وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أحدد بدقة ما جرت معرفته من قبل. وإليك النصيحة الأولى: عندما تخلقون فى أنفسكم حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة، وتشعرون أن كل شيء فى روحكم قد تأهب بمساعدة التقنية السيكولوجية للإبداع الصحيح ولم تعد طبيعتكم تحتاج إلا للدفعة واحدة لتبدأ فى العمل، عندئذ، قدموا لها هذه الدفعة على الفور.

وكيف نفعل ذلك؟

- فى الكيمياء عندما يكون التفاعل بطيئا أو ضعيفا بين محلولين نضيف كمية صغيرة جدا من مادة ثالثة تعتبر عاملا حفازا فى حالة التفاعل الراهن. ومن شأن هذه التعبة الخاصة من نوعها أن توصل التفاعل الى أقصى مداه. أضيقوا أنتم أيضا هذا العامل الحفاز على صورة إرجال ما أو تفصيل أو فعل أو لحظة صدق أصيلة مفاجئة، ليس مهما أن تكون روحية أو فيزيولوجية، وستجدون عندئذ أن المفاجأة التى تنطوى عليها هذه اللحظة ستحفركم وتدفع طبيعتكم ذلها إلى خوض المعركة.

ولقد حدث هذا لدى إعادة أداء أتود «احتراق النقود» فى المرة الأخيرة. فقد شعر نازفانوف بحالة إحساس مسرحية صحيحة فى نفسه، ثم أدخل على الفور، ليزيد من مضاء حالته الإبداعية كما قال هذا فيما بعد. ظرفا مفاجئا بطريقة الإرجال وهو افتراض وقوع

خطأ في حساب التقود. ولقد كانت هذه الفكرة المبتدعة بالنسبة إليه «عاملاً حفازاً» فأرسلت هذه «التعبئة» التفاعل إلى أقصى مداه على الفور، وبالأحرى أطلق لإنعاش الطبيعة العضوية الروحية اللاواعي.

واستفهم الطلاب قائلين:

— وأين نجد هذه «العوامل الحفازة».

— تستطيع أن تجدوها في كل مكان: في كل ما يخامررك من تصورات ورؤى وأحكام ومشاعر ورغبات، وفي أدق تفاصيل أنماطك الروحية والفيزيولوجية، ولتبدعات خيالك، والمواضيع التي تتصل بها، والوضع المحيط بك على المنصة، وتشكيلاتك الحركية. وما أكثر المواضيع والأشياء التي يمكنك أن تجد فيها صدقاً حياً إنسانياً صغيراً، من شأنه أن يستدعي لديك الإيمان بما تفعل، ويخلق حالة «التواجد»!

— وماذا يحدث عندئذ؟

— سيتألك دوار من بعض لحظات الاندماج المفاجئ التام بين حياة الشخصية المصورة وبين حياتك الخاصة على الخشبة. وستشعر بجزء صغير من نفسك في دورك، وجزء صغير من دورك في نفسك.

— وبعد ذلك؟

— سيحدث ما سبق أن قلت لكم: سيسلمكم كل من الصدق والإيمان وحالة «التواجد» إلى سلطة الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفي استطاعتكم أن تقوموا بعمل مشابه لذلك الذي قام به نازفانوف في الحصة ما قبل الأخيرة بعد أن بدأوا الإبداع من أي عنصر من «عناصر حالة الإحساس المسرحية» فبدلاً من البدء من تحرير العضلات، كما فعل نازفانوف، يمكنكم أن تلتبسوا العون من الخيال والظروف المقترحة، أو من الرغبة والمهمة، إذا كانت قد انضحت، أو من الانفعال إذا ما تأجج من تلقاء نفسه، أو من التصور والحكم، كما يمكن أن تحسوا بالصدق في مؤلف الكاتب بصورة لا واهية، وعندئذ، سينشأ من تلقاء نفسه كل من الإيمان وحالة «التواجد». ومن المهم ألا تنسوا في جميع هذه الحالات أن تصلوا بهذا العنصر المتولد والمتعش من عناصر حالة الإحساس إلى أقصى مدى من الانتعاش والحيوية. وأنتم تعلمون إنه يكفي القيام بإجراء هذا العمل الإبداعي لعنصر واحد حتى تنجذب في أثره العناصر الأخرى على الفور بحكم الصلة الوثيقة القائمة بينها.

إن هذه الوسيلة المستخدمة فى استئارة الهداع طبيعتنا العضوية اللاواعى، والتي أتيت على شرحها الآن، ليست الوسيلة الوحيدة فى هذا المجال. فثمة وسيلة أخرى سنتطرق إليها فى الحصة القادمة لعدم توفر الوقت الآن.

... علم (..) ١٩

توجه هنا أركادى نيكولا يفتش قللا فور دخوله الصف:

- ليقم شوستوف ونازفانوف بأداء بداية المشهد بين (ياغو) و (عطيل). العبارات الأولى فقط.

فأعلننا أهميتنا ثم قمنا بأداء المشهد، ليس كما افق، بل بانتباه مركز وحالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

وسألنا تورسوف:

- ما الذى كان يشغلكما الآن؟

فأجاب بانشا:

- أقرب مهمة، وبالأحرى أن أسترعى انتباه نازفانوف.

وقلت أنا:

- أما أنا فقد كنت مشغولا بالتمعق فيما يقوله بانشا، وكنت أحاول رؤية ما يقوله ببصرى الداخلى.

- وإذا، فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعى انتباه الآخر، بينما كان الآخر يحاول أن يفهم بمعنى ما يقال له، وأن يرى ذلك.

وقلنا بلهجة احتجاج:

- كلا! لماذا...

- لأنه لم يكن فى الإمكان أن يحدث شيء آخر فى حال افتقار المسرحية والدور إلى خط فعل المتصل والمهمة العليا، حيث لا يسعنا بمحزل عنهما سوى أن نسترعى الانتباه مجرد استرعاء الانتباه، أو أن نتمعق فيما يقال مجرد التمعق.

والآن أحيانا ما قمنا بأدائه منذ قليل، وأضيفا إليه المشهد التالى حيث يداعب (عطيل) (ياغو).

- وسألنا توريسوف مرة أخرى بعد أن انتهينا من الاداء:

- فيم تلخصت مهمتكما العليا؟

فأجبت أنا:

- لقد تلخصت في «dolce far niente»*

- وأين اخضعت مهمتك السابقة: (محاولة فهم محضك)؟

- لقد دخلت في المهمة الجديدة التي كانت أهم من سابقتها وذابت فيها.

واقترح أركادى ليكولايفتش يقول:

- تذكرت كيف قمت بتنفيذ كلا من المهمتين كيف جرى أداء نص الدور الكلامي في
الجزءين اللذين قمت بأدائهما.

- إنني أذكر ما قمت به وقتله في الجزء الأول، أما ماذا قلت أو فعلت في الجزء الثاني فلا
أذكر.

وقرر توريسوف قائلا:

- هنا يعني أنه قد تم ذلك من تلقاء نفسه.

- هكذا يخيل إلي.

- أعيد الآن ما قمنا بأدائه منذ قليل وأضيفا إليه الجزء التالي، أي الحيرة الأولى التي نتاب
(عطيل) الذي سيفقدو غيروا.

وقمنا بما طلب منا، وحددنا مهمتنا دونما مهارة بالمباراة التالية: «الضحك من سخافة
نميعة باغو».

- وأين اخضعت للمهمتان السابقتان: «محاولة فهم محضى «و» «dolce far niente»؟

وأوشكت أن أجيب بأنه قد اهتمتكما أيضا المهمة الجديدة التي كانت أكبر من سابقتها،
بيد أنني استغرق في التفكير ولم أحر جوابا.

- ماذا حدث؟ ما الذي يحيرك؟

* (dolce far niente - ايطالي) وتعني التَّهَيُّلُ الممتع.

- ما يبحرني هو أن ثمة خطأ من خطوط الدور، وهو خط السعادة، ينقطع فى هذا الموضوع، ويبدأ عنده خط جديد هو خط الغيرة.

فقال تورسوف مصححا:

- إنه لا ينقطع، بل يبدأ فى التغير تدريجيا تبعا للظروف المقترحة المتغيرة. ففي البداية مرّ الخط بفترة قصيرة من الغبطة التى تحتاج (عطيل) حديث العهد بالزواج ومن مداعباته المرحّة مع (ياغو)، ومن ثم تسود الدهشة والحيرة والشك ومحاولة دفع المصيبة المتطامنة، وبعد ذلك يهدئ (عطيل) الغيور نفسه بنفسه، ويعود إلى حالة الغبطة والسعادة التى كان فيها.

ونحن نعرف تقلبات المزاج هذه فى الواقع أيضا. فثمة أيضا تجرى الحياة بسعادة، وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والألم، ومن ثم تنقش الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى.

لا تخافوا من هذه التقلبات، بل ينبغي - على العكس من ذلك - أن تحبوا، وتعملوا على تبريرها، وأن تزيدوا من قوتها باستخدام التضادات ويسهل القيام بذلك فى المثال الراهن. فما عليكم إلا أن تتذكروا ما كان فى بداية قصة الحب بين (عطيل) و (ديدمونة)، وأن تعانوا ذهنيا ماضى عاشقين وسعادتهما الغامرة، لتنتقلوا بعد ذلك إلى التضاد، فتقابلوا ذلك كله بالهول والجحيم اللذين يعدهما (ياغو) لعطيل.

واختلط الأمر على فيونسوف مرة أخرى فقال:

- وما الذى تذكره من الماضى؟

- مقابلات عاشقين الأولى الرائعة فى بيت (برابانتسو)، وحكايات (عطيل) الجميلة ومواعيد اللقاءات السرية، ثم اختطاف العروس، وانمام الزواج وفراقهما فى ليلة الزفاف، ثم اللقاء بعد ذلك فى قبرص تحت أشعة شمس الجنوب، وشهر العسل الذى لا ينسى، وبعد ذلك فكروا فى المستقبل.. فى كل ما ينتظره (عطيل) فى المستقبل.

- وما الذى ينتظره فى المستقبل أيضا؟

- كل ما حدث وتمخضت عنه مؤامرة (ياغو) الجهنمية فى الفصل الخامس.

وبمقابلة طرفى الماضى والمستقبل تصبح الهواجس ومشاعر الحيرة التى ينتبه لها المغربى مفهومة، كما يتضح لنا أيضا موقف الفنان المبدع من مصير الإنسان الذى يصوره. فكلما

كان تصوير المرحلة السعيدة من حياة المغربي متألقة أكثر: عبر ذلك بصورة أقوى فيما بعد عن النهاية القاتمة.

ثم التفت إلينا تورسوف وقال:

— والآن، تابعاً أداء المشهد.

وهكذا قمنا بأداء المشهد كله وصولاً إلى قسم (ياغو) الشهير الذى يقطعه على نفسه أمام السماء والنجوم «بأن يكرس عقله وولادته وشعوره وكل شيء فى خدمة (عطيل) المهان».

وشرح أركادى نيكولايفتش يقول:

— فإذا قمنا بهذا العمل فى الدور كله، لوجدنا أن للمهمات الصغيرة تندمج فيما بينها وتشكل صفًا من المهمات الكبيرة. وستحدد هذه المهمات الممدودة والموزعة على طول المسرحية والتي تشبه علامات الجرى للملاحى خط القفل للتصل. ومن المهم لنا الآن أن نفهم (أى أن نشعر) أن عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة إنما تجرى بصورة لاواعية.

ثم تطرقنا إلى البحث عن تسمية نطلقها على المهمة الكبيرة الأولى. ولم يتمكن أحد منّا، ولا أركادى نيكولايفتش نفسه، أن يحل هذه المسألة على الفور، وتجهز الإشارة إلى أن هذا ليس مستغرباً: فالمهمة الصادقة الحية الجذابة لا العقلانية الشكلية المحض، لا تأتى بصورة تلقائية على الفور، بل تخلقها الحياة الإبداعية على الخشبة طوال فترة اعداد الدور. ونحن لم نكن نعرف هذه الحياة ولذلك لم نتجح فى تحديد جوهر المهمة الداخلى بصورة صحيحة. ومع ذلك فقد أطلق أحد الطلاب عليها تسمية خرقاء قبلنا بها لعدم اهتمامنا إلى تسمية أفضل وهى: «أريد أن أضفى على ديدمونة - المثل الأعلى للمرأة - صفة الألوهية، أريد أن أعبدتها وأن أضع حياتى تحت أمرها».

وعندما أمعنت النظر فى هذه المهمة الكبيرة وقمت بإنعاشها على طريقتى الخاصة أدركت أنها قد ساعدتني داخلياً على إيجاد الأساس الذى يقوم عليه المشهد كله، وأجزاء متفرقة من الدور. ولقد شعرت بذلك عندما بدأت أصوب، فى لحظة من لحظات الأداء، نحو الهدف النهائى الذى وضعته أمامى، أى «إضفاء صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

وعندما اتجهت نحو هدفى النهائى متطلقا من مهماتى الصغيرة السابقة شعرت بأن التسميات التى أعطيت لها قد قللت معناها ووظيفتها. ولتأخذ مثالا على ذلك المهمة الأولى وهى «محاولة فهم ما يقوله ياغو» ما الحاجة إلى هذه المهمة؟ ما ضرورة هذه المحاولة مادام كل شىء فى غاية الوضوح: فعطيل عاشق ولا يفكر سوى بديدمونة ونريد أن يتحدث عنها فقط. ولذلك فإن ما يحتاج إليه ويدخل السرور إلى نفسه هو أية أسئلة أو ذكرى تكون مرتبطة بحييته. لماذا؟ لأنه «يريد أن يضى صفة الأكوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

ولنتناول المهمة الثانية أى: *edolce far niente*. إن هذه المهمة غير ضرورية، لا بل غير صحيحة أيضا. فالمفروض عندما يتحدث عن حييته يكون بذلك مشغولا بأهم عمل يحتاج إليه، والسبب فى ذلك هو بالطبع لأنه «يريد أن يضى صفة الأكوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة» ولأنه «يريد أن يبدعها ويضع حياته تحت أمرها».

وعطيل، كما أنهم، يتفجر ضاحكا رداً على نيميعة (ياغو) الأولى. فمن دواعى سروره أن يعتقد أنه ما من وصمة يمكن أن تلوث نقاء معبوثه: ولقد أفضى به هذا الاعتقاد إلى حالة راقية من رضا النفس وضاعف من عبادته لها. فلماذا؟ لأنه، طبعاً، يريد أن يضى صفة الأكوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة وهكذا.

ولقد فهمت كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدرج، وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بصورة لم يلاحظها هو نفسه، ومن ثم كيف نما وقوى اعتقاده باتخاذ الغدر والفجور وبحث الأسمى والصفة هيبة للملاك عند حييته.

وسأل أركادى نيكولا يفتش مستقصيا:

— وأين اختفت المهمات السابقة؟

— لقد ابتلعها اهتمامى الوحيد بالمثل الأعلى الذى قضى عليه.

وسأل أركادى نيكولا يفتش:

— وما هو الاستنتاج الذى يمكن استخلاصه من تجربة اليوم؟ وما هى نتيجة الدرس؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فقال:

النتيجة هى أنى جعلت الممثلين اللذين يقومان بأداء هذا المشهد بين (عطيل) و (ياغو) يدركان عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة من خلال الممارسة العملية ذاتها.

وليس هذا شيعا جديدا، إذ لم أفضل سوى أن كررت ما قلته سابقا عندما تطرقت بالحديث إلى الوحدات والمهمات، أو إلى المهمة العليا وخط الفعل المتصل.

على أن المهم والجديد هو شئ آخر، فقد أصبح نازفانوف وشوستوف يعرفان الآن أنه كلما تماظم الهدف النهائي عمقا واتساعا وأهمية، استقطب حوله مزيدا من الانتباه، وقل احتمال الاستسلام للمهمات القريبة للمهنة الصغيرة. وتنتقل هذه المهمات الصغيرة، إذا ما تركت وشأنها إلى إشراف الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفجأة يسأل فيوتسوف بقلق:

— كيف قلت؟

— أقول إنه عندما يستسلم الفنان للمهمة الكبيرة المحدودة، فإنها تستغرقه تماما. وعندئذ لا يبقى ما يعين الطبيعة العضوية عن العمل بحرية حسب مشيقتها، ووفق احتياجاتها وطموحاتها العضوية. فتأخذ الطبيعة بهذا إدانة جميع المهمات الصغيرة التي بقيت دون اهتمام، وبمساعدها تقدم الحون إلى الفنان في الاقتراب من المهمة الكبيرة النهائية التي استغرقت انتباه الفنان المبدع ووعيه كله.

والاستنتاج الذي نخلص إليه من درس اليوم هو أن المهمات الكبيرة تعتبر من أفضل وسائل التقنية السيكلوجية التي نبحث عنها للتأثير بصورة غير مباشرة على الطبيعة الروحية العضوية وعقلها الباطن.

وبعد فاصل صمت طويل بعض الشيء استورد أركادى نيكولايفتش قائلا:

— وتخضع المهمات الكبيرة بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذي لاحظتموه منذ قليل على المهمات الصغيرة، ما إن تظهر المهمة العليا الشاملة على رأس تلك المهمات.

فالمهمات الكبيرة وهي تسعى لخدمة المهمة العليا تتحول بدورها إلى مهمات مهيأة وتصبح درجات مفضية إلى الهدف الأساسي النهائي الشامل.

وعندما تستحوذ المهمة العليا على انتباه الفنان كليا، فإن المهمات الكبيرة أيضا تنفذ بصورة لا واعية إلى حد كبير.

وأنتم تعلمون أن خط الفعل المتصل يتألف من سلسلة طويلة من المهمات الكبيرة. وهذه تتألف بدورها من عدد كبير من المهمات الصغيرة التي يجرى تنفيذها بصورة لا واعية.

ونشأ الآن السؤال التالي: ما هي كمية لحظات الإبداع اللاوعي التي يتطوى عليها
خط الفعل المتصل الذي يخترق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

وستبين لنا أن هذه الكمية كبيرة. إن خط الفعل المتصل هو وسيلة تخريبية هائلة
تبحث عنها للتأثير على اللاوعي.

ومكث توريسوف يفكر لم أردف يقول:

- بيد أن خط الفعل المتصل لا ينشأ في حد ذاته، بل تكون قوة سعيه الإبداعية مرتبطة
ارتباطا مباشرا بقوة الجذب التي تتطوى عليها المهمة العليا.

وتتطوى هذه الأخيرة بدورها على خصائص تخريبية أيضا لولادة اللحظات الإبداعية
اللاوعية.

فإذا أضفناها إلى تلك اللحظات المتولدة والكامنة في خط الفعل المتصل، فسنذكر أن
المهمة العليا وخط الفعل المتصل هما من أكبر عوامل الجذب المستخدمة في استثارة إبداع
الطبيعة الضمنية اللاوعي.

ويجب أن يصبح حلم كل فنان هو الإحاطة بهما في كل إبداع مسرحي إحاطة تامة،
عميقة وواسعة.

فإذا ما تم للفنان ذلك، فإن ما تبقى مستقوم بتنفيذه الطبيعة الساحرة ذاتها تنفيذا لا
واعيا. وفي هذه الحالة، سيتم تنفيذ كل عرض مسرحي بصورة عفوية ومخلصة وصادقة،
والأهم من هذا سيتم تنفيذه بصورة متنوعة وغير متوقعة. وعندئذ فقط سيكون في استطاعتنا
التخلص من الصنعة والقوالب الجامدة والحيل ومن كل صفة كريهة من صفات التمثيل
المفتعل. وسيكون في الامكان أن نرى أمانا على الخشبة أناسا أحياء تحيط بهم حياة اصيلة
خالية من كل ما يلطخ الفن بالأوساخ. ولسوف تنشأ هذه الحياة والحالة هذه في كل مرة
ولدى كل إعادة خلق تقريبا.

وما على الآن سوى أن نصالحكم باستخدام المهمة العليا دائما وأبدا كنجم مضئ
تهتدون به. وعندئذ سيتم تنفيذ خط الفعل المتصل في الدور والمسرحية بسهولة وبصورة
طبيعية فيها قدر عظيم من اللاوعي.

وبعد فاصل صمت جديد استطرد تورسوف قائلا:

.. وكما يتطلع كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل جميع المهمات الكبيرة وجمالها مهمات مبهمة، كذلك تماما يتطلع كل من مهمة الإنسان - الفنان ما فوق العليا، وخط فعله المتصل الأعلى المهمات العليا الكامنة في مسرحيات (بروتواره) وأدواره.

وتتحول إلى وسائل مبهمة ودرجات مفضية إلى تحقيق هدفه الجمالي الرئيس.

وسأل شوستوف بشئ من الريبة:

.. وهل ينمكس هذا على العرض بصورة إيجابية.

.. سيكون أثر ذلك سلبيا إذا رجحت كافة الجانب العقلاني، أما إذا جرى التأثير بمساعدة الوسائل الفنية، فإن أثر ذلك سيكون إيجابيا.

أنتم تعرفون الآن ملهية التقنية السيكولوجية. وقسرتها على خلق الوسائل والظروف الملائمة لعمل الطبيعة وعقلها الباطن.

وما عليكم إذن إلا أن تفكروا بما يحفز حركات حياتنا السيكولوجية، وبهالة الاحساس المسرحية الداخلية، والمهمة العليا، وخط الفعل المتصل، وباعتصار فكروا بكل ما هو في متناول وعيكم، وتعلموا بمساعدته خلق تربة ملائمة لعمل طبيعتنا الفنية اللاواعي. وعليكم أن تخلروا التفكير بالإلهام والسعى إلى تحقيقه بصورة مباشرة، لأن ذلك من شأنه أن يسبب لكم تشنجات جسمانية ونفسي بكم إلى نتائج معكوسة.

.. .. علم (..) ١٩

.. بالإضافة إلى التقنية السيكولوجية الواحية التي تهوى تربة ملائمة للإبداع اللاواعي، كثيرا ما تحدث في أثناء العرض المسرحي مصادفات عرضية محض. وللاستفادة من هذه المصادفات أيضا لابد من الاضطلاع بتقنية مناسبة. وإليك مثالا على ذلك:

ثم انفتحت نحو مالوليتكوف وقال لها، تذكرى صرخة «النجدة» التي أطلقتها في امتحان عرض القبول، وحديثنا عما انتابك في هذه الثواني القليلة من الشيوب الانفعالي؟

ولزمت مالوليتكوف الصمت. فأغلب الظن أنها لم تحتفظ إلا بذكرى مشوشة حول عرضها الأول.

ونحن أركادى نيكولايفتش إلى مساعدتها فقال لها:

- سأحاول تذكرك بما حدث عندئذ. لقد رموا بالفناء اليتيمة التي كنت تصورونها إلى الشارع الخاوي، وفي الوقت نفسه، دفعوا بك أنت الطالبة مالوليتكوفا إلى ساحة خشبة المسرح الفارغة الواسعة لتواجهي وحدك فوهة (البورتال) السوداء الهيفة. ولقد امتزج الخوف من الساحة الفارغة مع وحدة اليتيمة ووحدة الطالبة التي تقدم على الخشبة عرضها الأول بسبب التشابه بين هذه العناصر ومجاورة أحدها الآخر. وهكذا، فقد تقلبت مساحة خشبة المسرح الفارغة على أنها ساحة الشارع الفارغة، وحدثك الخاصة على أنها وحدة الفتاة اليتيمة التي رموا بها خارج البيت. ومن ثمة انطلقت تصرخين «التجدة»! يخوف عفوى لا تصادفه إلا في الواقع الحقيقي. فقد كان ذلك توافقا عرضيا سعيدا نشأ بسبب تشابه الظروف وتجاورها.

ولقد كان في استطاعة الممثل المحرب، الذي يتمتع بتقنية سيكولوجية مناسبة، أن يستغل تلك المصادفة لصالح فنه، فيحول خوف الإنسان - الفنان إلى خوف ينتاب الإنسان - الدور. بيد أن الإنسان في داخلك قد تقلب على الفنان بحكم فقدان التجربة، وعدم توافر التقنية السيكولوجية، فتخلت عن الإبداع وتوقفت عن الأداء، وانجبت خلف الكواليس.

ثم التفت أركادى نيكولايفتش نحوي وقال:

- هل انتابك أنت أيضا مثل هذه الحالة التي تحدثنا عنها الآن؟ ألم يحدث معك توافق عرضي بالتشابه والمجاورة مع الدور؟

- لقد حدث معي ذلك في المشهد الذي صرخت فيه «دما، باغو، دما» على ما أظن. ووافقتي تورسوف قائلا:

- نعم. فلنتذكر ما حدث آنذاك.

وقلت متذكرا:

- في البداية لم أصرخ بكلمات الدور انطلاقا من شخصية عطيل، بل انطلاقا من شخصيتي أنا. فقد كانت تلك صرخة بأس يطلقها ممثل قد شارب على الانهيار. ولقد أرحمت زعيقي هذا إلى نفسي، إلا أنه دفعني إلى تذكر (عطيل)، وقصة نوشين المؤثرة، وحب المغربي (ديدمونة). ولقد استقبلت هذا اليأس، بأس الإنسان - الفنان، عسى أنه بأس

الإنسان - الدور. أى (عطيل)، فاختلطا فى تصويرى، وصدرت عنى كلمات النص دون أن أحسب حسابا لشيء، أو باسم من تقال.

وقرر تورسوف قائلا:

- من المحتمل جدا أن يكون ما حدث هذه المرة شيء من قبيل التوافق بحسب المجاورة والمثابرة. وبعد فاصل صحت وجيز أردف أركادى نيكولا يفتش يقول:

- إننا لا نتعامل فى الممارسة العملية مع هذا النوع من المصادفات وحسب، ففى كثير من الأحيان، تقتحم الحياة الشرطية على الخشبة حادثة خارجية عادية من الحياة الواقعية الحقيقية لا علاقة لها البتة لا بالمرحبة ولا بالدور ولا بالعرض المسرحى.

وسأل الطلاب:

- وما عسى أن تكون هذه الحادثة الطارئة الخارجية؟

- أى شيء، حتى وإن كان على سبيل المثال ذلك المنديل أو الكرسي الذى سقط سهوا، وحدثتكم عنه ذات مرة.

فإذا كان الفنانون الموجودون على الخشبة مرهقين، فلم يخافوا من هذه الحادثة الطارئة، ولم يديروا لها ظهورهم، بل على العكس من ذلك، أدخلوها إلى المسرحية، فإن هذه الحادثة تصبح بالنسبة لهم بمثابة شوكة الدوزان، حيث تعطى النغمة الحياتية الصادقة، وسط زحمة الكذب التمثيلى الشرطى على الخشبة.

إنها تذكرنا بالصدق الأصيل، وتسحب وراءها خط المسرحية كله، وتجعلنا نؤمن بما نسميه حالة «التواجد» ونحس بها. وهذا كله معا يفضى إلى إبداع الطبيعة اللاواعى.

يجب أن نستخدم المصادفات والحوادث الطارئة على الخشبة بحكمة، فلا ندعها تفلت من أيدينا وأن نجها، ولكن لا ينبغي أن نضع على أساسها حساباتنا الإبداعية.

هذا كل ما أستطيع قوله بصدد التقنية السيكلوجية الواعية والمصادفات والحوادث العرضية المثيرة للإبداع اللاوعى. وأنتم ترون أننا فى الوقت الحاضر، لسنا أثرياء بالوسائل الواعية المناسبة. وأنه مازال ينتظرنا فى هذا المجال بذل مزيد من الجهد والبحث ويجب أن يدفعا هذا الى أن نقدر ما تم العثور عليه حق قدره.

... عام (..) ١٩

لقد فحمت حصة اليوم هننى تماما، وجمعتنى أفهم كل شى وأصبح أكثر المعجبين خيرة على «المنهج» فقد رأيت كيف تخلق التقنية الواحة إبداعا لا واعيا عما أنفذا إلى الإلهام. وإليك ما حدث:

لقد قامت ديمكوفا بإداء أنود «اللقطة» الذى قامت بأدائه مالموليوكوفا فى وقت مضى بصورة رائعة.

ويجب معرفة السبب الذى جعل ديمكوفا تولع بمشاهد الأطفال مثل «مشهد الأكمة» من مسرحية «براند» أو الأنود الجديد؛ فهى قد فقدت منذ مدة قريبة ابنها الوحيد الذى كانت تهده. وكنت قد علمت بهذا الخبر سرا على اعتباره إشاعة من الإشاعات، بيد أنى فهمت اليوم، بعد أن راقبت أدائها الأنود، أن ذلك كان حقيقة لأمراء فيها.

لقد ذرفت ديمكوفا دموعاً غزيراً فى أثناء أدائها، واستطاع حنان الأم فيها أن يحول القمط الذى كان يحل محل الطفل إلى كائن حى بالنسبة لنا نحن المشاهدين.

إذ شعرنا بوجوده فى غطاء المنضدة الذى حل بدوره محل القمط. وعندما وصلت فى أدائها إلى لحظة موت الطفل اضطر الأمر إلى إيقاف الأنود وتجنب كارتة. فقد كانت عملية المعاناة عند ديمكوفا تجرى بصورة حاصفة.

لقد فعلنا جميعا، لا بل استدر أدائها دموع أركادى نيكولايفتش وإيفان بلاتونوفيتش ودموعنا جميعا.

وبالطبع لا يمكن الحديث فى هذه الحالة عن أية عناصر جذب، أو وحدات ومهمات أو أفعال فيزيولوجية ما كانت الحياة الأصيلة ذاتها بادية للعيان.

وقال تورسوف مستبظاً:

— هذا مثال على الطريقة التى تخلق بها الطبيعة اللاهوى إلهنا لتتزم فى خلقها التزاما صارما بقوانين فننا، لأن هذه القوانين ليست قوانين مخترعة، بل وهبتها إياها الطبيعة ذاتها.

على أن هذا الإلهام والقدرة النبوية لا يهبطان علينا فى كل يوم، وقد لا يأتيان مرة ثانية، وعندئذ....

وحنفت ديمكوفا مدفوعة بنشوة روحية كبيرة بعد أن سمعت الحديث عصادفة..

- لا، بل سيئتان!

وأسرعت، وكأنها خافت من أن يهجرها الإلهام، تعمد أداء الأثود الذى قامت بأدائه منذ قليل.

ولقد أراد أركادى نيكولايفتش أن يوقفها لإنفاقا على أحصابها الفتية، ولكنها سرعان ما توقفت بنفسها لأنها لم تتمكن من أداء شيء.

وسألها تورسوف:

- ما العمل؟ سيطلب منك فى المستقبل أن يكون أدائك جيدا ليس فى المرض الأول وحسب، بل وفى جميع العروض التى تلها أيضا. وإلا فإن المسرحية التى تخطى بالنجاح فى عرضها الأول لم تنوء بالفشل فى العروض التالية، ستعرف أيضا عن إعطاء غلة. وشرعت ديمكوفا تهرق موقعا قائلا:

- لا! إن كل ما أحتاج إليه هو أن أشعر بالمعانة، وعندئذ سأؤدى.

وضحك تورسوف وقال لها:

- ألا يعمل هذا القول «عندما أشعر سأؤدى»؟ قولنا «عندما أتلم الحوم فوق الماء فأسبح». ألهم رشيتك فى التوصل إلى الشعور فوراً، وهذا، بالطبع أفضل من أى شيء آخر، إذ لا أروع من أن نضطلع على الدوام بتقنية مناسبة تسمح لنا بتكرار المعاناة الناجمة. ولكن الشعور لا يمكن تثبيته فهو كالماء الذى يتسرب من بين الأصابع... وهذا ما يضطرنا إلى البحث عن وسيلة أكثر ثباتاً للتأثير على الشعور وتوطيده.

وما عليك إلا أن تختارى أية وسيلة، ولتكن الأسهل والأقرب إلى تناول اليد كالفعل الفيزيولوجى، مثلاً، أو لحظات الصدق والإيمان القصيرة.

يبد أن فناننا الإيسية ترفض باحترار كل ما هو فيزيولوجى فى الإبداع.

وأخذنا نستذكر جميع الطرق التى يمكن أن يسلكها الفنان مثل الوحدات، والمهمات الداخلية وابتداعات الخيال. ولكن جميع هذه الطرق بدت لديمكوفا ضعيفة الجاذبية، قليلة الثبات بعيدة عن تناول اليد.

ورغم أنها حاولت أن تزوغ وتتحاشى الأفعال الفيزيولوجية، إلا أنها اضطرت فى نهاية المطاف، إلى التوقف عندها، لأنها لم تتمكن من العثور على ما هو أفضل منها.

ولقد وجهها تورسوف بسرعة دون أن يبحث فى أثناء ذلك عن الأفعال الفيزيولوجية، بل حاول أن يهدفها إلى تكرار ما عثرت عليه من هذه الأفعال منذ قليل بصورة حدسية وقامت بأدائه على نحو متائق.

ولقد جاء أداء ديمكوفنا جيدا، صادقا ونم عن إيمان بصدق ما تقوم به، ولكن هل يمكننا أن نقارن هذا الأداء بما كان فى المرة الأولى؟

واليكم ما قاله لها أركادى نيكولايفتش:

— لقد كان أدائك رائعا، ولكنك لم تقمى بأداء ذلك الأتود الذى حددته لك.

واستبدلت الموضوع. كنت طلبت منك أن تؤدى المشهد مع لقيط حى، أما أنت فقدمت لنا مشهدا مع قطعة خشبية ملفوفة بنطاء منضدة. ولقد تكيفت أفعالك الفيزيولوجية معها. فقامت بلف القطعة الخشبية بمهارة وبراعة ولكنك أهملت كثيرا من التفاصيل التى تتطلبها رعاية طفل. ومن ذلك أنك فى المرة الأولى، قبل أن تلقى الوليد الوهمى بالقمط، سوت له ذراعيه وقدميه، ولقد أحسست بهما وقبلتهما بحب، وكنت ترددين شيئا ما بحنان وأنت تبتممين من خلال الدموع. كان ذلك مؤثرا، ولكنك أهملت هذه التفاصيل الآن، وهذا أمر مفهوم، إذ ليس لقطعة الخشب رجلان أو ذراعان.

فى المرة الأولى، عندما أدت رأس الطفل بذلت جهدك حتى لا تضغطين على الخدين، وبعد أن قمطته وقفت تتألمينه طويلا، وتلرفين دمعا غزيرا بسبب سعادتك الفائرة واعتزازك بوصفك أما.

هيا، فلنصلح الأخطاء. أعيدى أداء الأتود مع طفل، وليس مع قطعة من خشب. وبعد أن عمل تورسوف مع ديمكوفنا طويلا فى صوغ أفعالها الفيزيولوجية الصغيرة أدركت ما قامت به بصورة لا وافية لدى الأداء الأول.. ولقد شعرت بالطفل وجرت الدموع تلقائيا من عينيها.

وعندما انتهت ديمكوفنا من أدائها هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

— هذا مثال ساطع على تأثير التقنية السيكلوجية والفعل الفيزيولوجى فى الشعور!

فقلت وقد شعرت بخيبة أمل!

- هنا صحيح، ولكن ديمكوكفا لم تصدم في هذه المرة أيضا، ولذلك لم يترق أحد منا دموعا.

وهتف تورسوف قائلا:

- ليس في هذا ما يدعو إلى القلق! فما دامت القربة قد مهلت، والشعور أعيد يعيش في روح الفنانة، فهذا يعني أن الصدمة ستأتي. وما عليك إلا أن تجد لها منفذا على شكل مهمة لاهية، أو كلمة «لوه» سحرية، أو أى عامل «حقاز» آخر، بيد أن لا أريد أن أرق أعصاب ديمكوكفا الفنية. وعلى فكرة...

واستغرق في لحظة تأمل قصيرة توجه بعدها نحو ديمكوكفا وقال:

- ما عساك أن تفعل الآن مع قطعة الخشب هذه الملفوفة بخطاء المنضدة إذا ما أدخلت لك كلمة (لو) سحرية جديدة؟ لنفرض أنه ولد لك صبي فتان، وأنت همت به حبا.. ولكن.. وبعد مضي بضعة أشهر فقط قضى نحبه فجأة. وتضيق الدنيا في عينيك ولا تجدى للحياة طعما. وبينما أنت على هذه الحال وإذا بالقدر يشفق عليك، ويترك لك مولودا صبيا يفوق الأول قنّة وجمالا.

ولقد أصاب منها الصمم!

إذ لم يكدر كادى نيكولا يفتش بنهى فكرته المبتدعة حتى انفجرت ديمكوكفا تبكى على قطعة الخشب الملفوفة بخطاء المنضدة و... وعادت الصدمة بقوة مضاعفة.

وهرعت نحو أركادى نيكولا يفتش وأفضيت إليه سر ديمكوكفا، فأمسك برأسه وهرع ليوقف الأم المسكينة ولكنه امتنع عن ذلك، وراح يراقب بمتعة كبيرة ما كانت تقوم به على الخشبة، ولم يقرر قطع أدائها.

وعندما انتهى الأمود، وهذا كل شيء، ومسح كل دموعه، انشربت منى أركادى نيكولا يفتش وقالت:

- ألا ترى أن ما عانت ديمكوكفا الآن لم يكن ابتذال خيال بل واقعا. والأحرى، فجهتها الحياتية الإنسانية الخاصة؟ لذلك أرى أنه يجب اعتبار ما حدث الآن على الخشبة هو نتاج المصادفات والحوادث الطارئة وليس انتصارا للتقنية الفنية، أو الإبداع والفن.

- وسأنتى تورسوف:

- وهل كان ما فعلته فى المرة الأولى خافاً؟

فقلت:

- نعم، لقد كان خافاً لذلك.

- ولماذا؟

- لأنها تذكرت فجيعتها بنفسها وبصورة لا واحة، فذبت فيها الحياة بسبب ذلك.

- المشكلة الآن هى فى أبى ذكرتها بما هو محفوظ فى ذاكرتها الانفعالية ولم تجده بنفسها كما فى المرة الأولى. ولكنى لا أجد فرقاً بين أن يمتدح الفنان نفسه ذكرته الحياة وبين أن يفعل ذلك بمساعدة شخص آخر يذكره بها. المهم هو ما تحفظه الذاكرة وقدرته على الانتعاش عندما تقدم له الحافظ من أجل ذلك.

فحين لا يسمنا إلا أن تؤمن إيماناً عضوياً، وبكياتنا الجسمانية والروحية كله، بمصدق ما هو محفوظ فى ذاكرتنا الخاصة.

- حسناً، لنفرض أن الأمر كما تقول، ولكن يجب الاعتراف بأن ديمكوف لم يبدأ حياته فى الدور بفضل الأفعال الفيزيولوجية أو بسبب صدق الأفعال وإيمانها بها، بل بفضل كلمة «لوه» السحرية التى أوحيت لها بها.

وقاطعنى أو كادى نيكولا يقتضى بقوله:

- وهل أنا أنكرت ذلك؟ فالمسألة كلها تقريباً تكمن فى ابتداع الخيال وفى كلمة «لوه» السحرية. ولكن، يجب أن نكون قادرين على إدخال «العامل الحفاز» فى الوقت المناسب.

- ومعنى فعل ذلك؟

- اذهب واسأل ديمكوف فى هذا الصدد، فهل كان يمكن، يا ترى أن تستثار من كلمتى السحرية لو أنى قلتها قبل ذلك، عندما كانت تلب قطعة الخشب بغطاء المنضدة بهرود فى أثناء أداها الثانى، عندما لم تكن تشعر بقدمى الطفل اللقيط وفراخيه، ولم تقلبهما، ولم تلمط بدلاً من قطعة الخشب القبيحة كأننا حياً راقماً استبدلته بقطعة خشب. إلى واقع من أن مقارنتى بين قطعة الخشب القلقة وطفلتها الجميل لم يكن فى استطاعتها أن

تحمّل لها سوى الإهانة لو أتى قمت بها قبل ذلك التحول. كان يمكن أن يهكى،
بالتأكيد، من ذلك التوافق المرضي بين فكرتي المتدعة وبين الفجعة التي ألت بها في
الحياة. فيذكرها على نحو قوى بموت ابنها. على أن ذلك سيكون بكاء على الطفل
الميت وحسب في حين أن ما نحتاج إليه في مشهد «اللقطة» هو بكاء على الطفل
الميت ولكن المشوب بفرحة الطور على طفل حي.

والتي لوائق، بالإضافة إلى ذلك، إنه كان يمكن ديمكوفيا قبل أن يحدث تحول قطعة
الخشب الجامدة إلى كائن حي في الخيال، أن تدفع عنها قطعة الخشب بنفور، وتبعد
عنها مدبرة لها ظهرها، فتزوي ثمة وحدا مع ذكرائها العالمة، وتنفرد دموها غزيرة. بيد
أن هذه الدموع ستكون أيضا دموها تفرقها على الفقيده، وليست تلك الدموع التي نحن
بحاجة إليها، والتي ذرفتها في أثناء أفعالها الأولى. ولكن ديمكوفيا بعد أن رأت ثانية في
عملها قنمى الطفل وفراجه الصغيرتين، وأحست بهما وللتتهما بالدموع، بكت بالطريقة
التي يحتاج إليها الأتود، أي أنها ذرفت دموع الفرح بالكائن الحي مثلما فعلت في المرة
الأولى..

لقد أصبت في تقديري وأعطيت الشرارة في الوقت المناسب، والأحرى، أوحيت لها
بكلمة «لو» سحرية وجدت صداها في ذكرياتها العميقة الأقرب إلى نفسها.
ونتيجة ذلك حدثت الصدمة الحقيقية التي أمل أن تكون قد أدخلت الرضا إلى
نفوسكم.

— ألا ينى هذا أن ما أنت به ديمكوفيا هو نوع من الهلوسة؟

فقال توريسوف ملوحا بيده:

— لا، أبدا! إنما يكمن السر في أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن
حي، بل بأن الحادثة المصورة في الأتود كان يمكن أن تحدث في الحياة، وأن تحمل لها
متنفسا. لقد آمنت بأصالة أفعالها على خشبة المسرح وبمنطق هذه الأفعال وترابطها
وصدقها. وبفضل ذلك، أحست بحالة «التواجد» واستدعت إبداع الطبيعة وعقلها
الباطن.

وأنتم ترون أن وسيلة معالجة الشعور عبر صدق الأفعال الفيزيولوجية وحالة «التواجد»
هي وسيلة صالحة سواء في أثناء خلق الدور، أو لدى انماش الدور المصوغ.

وأنه لما بحث على السعادة حقا أن نضطلع بوسائل تساعدنا على تنبيه المشاعر التي سبق وتم خلقها من قبل. والا فان الإلهام إذا غمر بتوره الفنان ذات مرة، فإن ظهوره لن يكون إلا ليتألق مرة واحدة ويختفى بعدها إلى الأبد.

ولقد انتابني شعور بالسعادة جعلني، بعد انتهاء الدرس، ألوجه نحو ديمكوبا بالشكر لأنها قدمت لى بصورة عيانية شرحا لمسألة لم أكن أعياها مطلقا.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

- هيا، لنقم باختيار.

واستفهم الطلاب قائلين:

- أى اختيار؟

- لقد تكون لدى كل منكم الآن بعد عمل دام ما يقارب العام، تصور ما عن العملية المسرحية الخلاقة.

فلنحاول أن نقارن بين هذا التصور و التصور السابق، أى تصوركم عن التكليف المسرحى الذى انطبع فى ذاكرتكم من عروض الهواة المسرحية، أو من المرض العلانى الذى قدمته لدى انتسابكم إلى المدرسة. وإليك هذا المثال:

هل تذكرين، يا مالوليتكوبا، كيف بحثت فى الدرس الأول عن ديبوس ثمين ارتبط مصيرك وجودك فى مدرستنا بعشورك عليه بين ثنايا الستار؟ هل تذكرين كيف هزعت فى كل اتجاه وركضت، وأكثرت من الحركة، وتظاهرت بالهأس، ووجدت فى هذا كله فرحا فنيا؟ هل يمكن أن يرضيك الآن هذا «الأداء» وحالة الإحساس تلك؟

واستفرت مالوليتكوبا فى التفكير، ولكن وهى تذكر الماضى، ما لبثت أن طغت على وجهها بالتدريج ابتسامة ساخرة. وأخيرا، هزت رأسها بالنفى وضحكت بصمت. وأغلب الظن أنها ضحكت من تصنعها الساذج آنذاك.

- أرايت، ها أنت تضحكين. م؟ من الطريقة التى كنت تؤدين بها كل شيء «بصفة عامة» وعلى الفور، محاولة الوصول إلى النتيجة عن طريق مباشر، فليس غريبا ألا

تخصدين آنذاك سوى التصدع والتصنع في أداء الشخصية وإنفعالات الدور الذي
تصورينه.

والآن تذكرى كيف كانت معاناتك في أود «اللقيط» وكيف هارشت قطعة من
الخشب بدلا من طفل حى، وأديت معها. قارنى بين هذه الحياة الأصلية على الخشبة
وحالة إحساسك في أثناء الإبداع وبين تكلفك السابق في الأداء واخبرينى: هل يرضيك ما
تعلمته خلال السنة الدراسية المنصرمة.

واستغرقت مالموليتكوفا في التفكير، واكتسب وجهها علامم الجدية، ثم ما لبث أن أتم
ولاح قلق في عينيها، ودون أن تنبس بكلمة هزت رأسها بشيء من الأهمية وانشغال البال
مربة عن موافقتها.

فقال تورسوف:

— أنت ترين أنك لم تعودى تضحكين الآن، بل أنت توشكين على البكاء لمجرد أنك
تذكرت ذلك المشهد. فلماذا؟ لأنك سلكت طريقا مختلفا تماما في أثناء أداء الأود.
فأنت لم تحاولى الوصول مباشرة إلى النتيجة النهائية، وأعنى إذحال المتفرج وصعقه وأداء
الأود بأقوى صورة ممكنة، بل غرست بذورا في نفسك، وجعلتها تنمو وتؤدى ثمارها.
وبذلك انتهجت قواين إبداع الطبيعة العضوية.

عليكم أن تذكروا هذين الطريقتين المختلفتين دائما، حيث يفضى أحدهما إلى الصنعة،
والثانى إلى الإبداع الأصيل والفن حتما.

وتوالب الطلاب يطلب كل منهم لنفسه المديح بقولهم:

— ولقد عرفنا نحن أيضا مثل هذه الحالة في أود «المجنون»!

واعترف تورسوف قائلا:

— موافق.

ثم التفت نحو ديمكوفا، وقال لها:

وأنت، ياديمكوفا، قد عرفت تلك الحالة في أودك الرائع «اللقيط».

أما فيونتسوف فقد خدعنا بكسر ساقه كسرا وهميا في أثناء الرقص. وقد آمن مخلصا
بتكيفه واستسلم للتوهم بعض الوقت. وأنتم تعرفون الآن أن الإبداع ليس مجموعة حيل

تقنية تمثيلية، وليس أداء خارجيا مصطنعا للشخصيات والانفعالات كما كان يعتقد الكثيرون منكم.

ما هو جوهر إبداعنا إذن؟

انه حمل ومخاض يكافئ حتى جنين هو الإنسان - الدور. حيث يذكرنا لما الفعل الإبداعي الطبيعي بولادة إنسان.

فإذا تبعت بنظرة نافذة ما يحدث في روح الفنان خلال مرحلة معاشة الدور، أقررت بصحة مقارنتي.

فكل شخصية مسرحية فنية هي خلق فريد لا يمكن تكراره، مثله في ذلك مثل كل شيء في الطبيعة.

وهي في أثناء تشكيلها، تمر بمراحل شبيهة بتلك للمراحل التي تمر بها ولادة الإنسان. ففى عملية الإبداع ثمة هو أى «الزوج» (الكاتب).

وثمة هي، أى «الزوجة» (الممثل أو الممثلة اللذان يحملان الدور بعد أن يستقبلان من الكاتب نطفة مؤلفة أو بلوته وهناك الثمر. أى الطفل «الدور المتكون».

وثمة أيضا لحظات تعارفها الأول به (تعرف الفنان بالدور)، ثم مرحلة التقارب بينهما، فالحب، الخصام، فالاختلاف، فالصلابة، فالاتحاد، فالانصاف، فالحمل. وخلال هذه المراحل، يقوم المخرج فى هذه العملية بدور الخاطبة.

وكما فى حالة الحمل، ثمة أطوار مختلفة فى العملية الإبداعية تنعكس على حياة الفنان الخاصة إما بشكل ردى أو بشكل حسن. فمن المعروف، مثلا، أن للألم فى مراحل مختلفة من فترة حملها ذواتها الخاصة. كذلك يحدث للإنسان - الفنان المبدع. إذ تؤثر مراحل الحمل ونضوج الدور المختلفة على طباعه وحالته فى حياته الخاصة بصورة مختلفة.

وفى اعتقادي أن الدور يحتاج لتشفته إلى مدة لا تقل عما يتطلبه تكوين إنسان حتى، وتشفته، لا بل إنها قد تحتاج إلى مدة أطول بكثير فى بعض الحالات.

ويسهم المخرج خلال هذه المرحلة بدور القابلة أو الطبيب المؤكد فى العملية الإبداعية. وأذا ما سارت عملية الحمل والولادة سيراً طبيعياً، فإن خلق الفنان سيتشكل فيزيولوجياً

بصورة طبيعية من تلقاء نفسه، ومن ثم يخرج إلى النور، وتعمل الأم (الفنان المبدع) على

تخليقه

ولكن تحدث في عملنا أيضا ولايات قبل الألوان، وإسقاطات، وشداج، وإجهادات وعندئذ، نجد أمامنا مسوفا مسرحية غير مكتملة النمو.

وبقمتنا تحليل هذه العملية بأن لمة قوانين تعمل على أساسها الطبيعة العضوية عندما تخلق ظاهرة جديدة في العالم، سواء كانت هذه الظاهرة بيولوجية، أو خلقا من صنع (الفنانها) الإنسانية.

وباختصار، إن ولادة الكائن المسرحي الحي (أو الدور) ما هو إلا فعل طبيعي تقوم به طبيعة الفنان الإبداعية العضوية.

فما أشد ضلال هؤلاء الذين لا يدركون هذه الحقيقة، ممن يخترعون «مبادئهم» وأسسهم» و«فهم الجديد» ولا يتقون بالطبيعة الإبداعية. لماذا ينبغي أن نبتكر قوانيننا مادامت مرجودة، مادامت قد خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد.

إن قوانين الطبيعة ملزمة لجميع المبدعين المسرحيين بلا استثناء. والويل لمن يعمل على خرقها. فسرعان ما سيتحول أمثال هؤلاء الممثلين الذين يقسرون الطبيعة إلى الزيف والتقليد.

وبعد أن تدرسوا قوانين الطبيعة الإبداعية دراسة عميقة، وتألفوا الخضوع بحرية لأمرها في الحياة وعلى الخشية، عندئذ، فقط سيكون في استطاعتكم أن تبتدعوا ما ترونه مناسبا، وبالطريقة التي ترغبون، ولكن لا بد من مراعاة شرط واحد لا بد منه، وهو بالطبع، التزام جميع قوانين طبيعتكم الإبداعية العضوية التزلما صارما.

ولا أعتقد أنه قد ولد ذلك الصقري التقني الرائع الذي يستطيع أن يحقق على أسس طبيعتنا مختلف «البدع» و «الصراعات» المبتلة والظفرعة والمعادية للطبيعة.

- أرجو المعلرة! فهذا يعنى أنك تكرر الجديد في الفن؟

- بل على العكس من ذلك. فأنا أعتبر أن الحياة الإنسانية هي من الدقة والتعقيد والفراء ما يجعلها بحاجة، للتعبير عنها تعبيرا تاما. إلى أكبر بما لا يقاس من «الصراعات» الجديدة التي مازلتنا أبعد عن معرفتها - ولكنني، رغم ذلك، أؤكد بأسف أن تقنيتنا ضعيفة

وبدائية، وليس قريبا ذلك اليوم الذى سيكون فى استطاعتنا تحقيق متطلبات كثير من المجددين الجادين المتعة والمهمة. غير أن هؤلاء يقتربون خطأ كبيرا، وهو أنه بين الفكرة الجليدة، كما كانت صحيحة، وبين تحقيقها مسافة كبيرة، ولكى تقرب بينها، لابد من بذل مزيد من الجهد المتواصل لتطوير تقنية فننا، التى مازالت فى حالة بدائية.

والى أن تكتمل تقنيتنا السيكلوجية عليكم أن تتجنبوا أكثر من أى شئ آخر قسر طبيعتكم الإبداعية العضوية وقوانينها الراسخة.

وأنتم ترون أن كل شئ فى فننا يلزم كل طالب، اذا أراد أن يصبح فنانا، بدراسة قوانين إبداع الطبيعة العضوية دراسة تفصيلية دقيقة ليس من الناحية النظرية فحسب بل من الناحية العملية أيضا. كما لزمه أيضا بدراسة تقنيتنا السيكلوجية وبالتطلع بها عمليا. بعيدا عن هذا، لا يملك أحد حق الصعود إلى الخشبة. وإلا فلن نجد فى فننا فنانيين حقيقيين، بل مجرد هواة سطحيين. ولن يكون فى استطاعة مسارحنا، عندئذ، أن تتطور وتزدهر، وسيحكم عليها بالانحطاط لا محالة.

* * *

ولقد أمضينا نهاية الدرس فى الوداع، إذ أن حصّة اليوم هى الأخيرة فى «المنهج» خلال هذه السنة الدراسية.

واختتم أركادى نيكولا يفتش قوله للطلاب بالكلمات التالية:

- لقد أصبح فى حوزتكم الآن تقنية سيكلوجية تعينكم على استشارة المعاناة، وتنحية الشعور الذى تستطهون تجسيده.

ولكن عليكم، لبورة حياة طبيعتكم العضوية والمرهفة واللاواعية فى أغلب الأحيان، أن تضطلعوا بجهاز صوتى جسمانى مطواع ومصوغ صرغا فائقا - إذ أن عليه أن يعبر عن المعاناة الداخلية المرهفة المتصلة بسرعة خاطفة، ودقة، وبحساسية كبيرة وعفوية، وبعبارة أخرى:

تحتل علاقة حياة الفنان الجسمانية بحياته الروحية على الخشبة أهمية خاصة، لاسيما فى اتجاهنا الفنى. وهذا هو السبب الذى يحتم على الفنان فى مذهبنا أكثر بكثير مما تحتمه اتجاهات الفن الأخرى، أن يعنى ليس بجهازه الداخلى الذى يخلق عملية المعاناة فحسب،

بل بجهازه الخارجى الجسمانى الذى يعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى وبالأحرى شكل تجسيده الخارجى، ولطبيعتنا العضوية وعقلها الباطن فى هذا العمل تأثير كبير أيضا. إذ لا يمكن لأمهر التقنيات التمثيلية مهما بلغت من الفطرية وإدعاء التفوق أن تضاهى طبيعتنا فى هذا المجال - مجال التجسيد.

وهكذا تقف عملية التجسيد فى رأس القائمة وتحتل مكان الأولوية بشكل طبيعى، حيث سنكرس لدراستها قسما كبيرا من السنة الدراسية المقبلة.

لا بل إن هنا قليل، فأنتم قد تزودتم ببعض الوسائل التى يمكنكم استخدامها فى إعداد الدور «المسرحى» لاحقا: إذ تعلمتم طريقة خلق الإحساس الداخلى التى لا يسعكم معالجة عملية «إعداد الدور المسرحى» إلا من خلالها. وهذه أيضا تعتبر ورقة كبيرة رابحة سوف نستخدمها فى المستقبل على نحو واسع، عندما نبدأ بدراسة «إعداد الدور المسرحى».

والآن استودعكم على أمل أن نلتقى من جديد، بعد أن تأخذوا قسطكم من الاستجمام والراحة، لتتابع دراسة «إعداد الممثل» وخاصة «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى».



إننى سعيد، لا بل أشعر بأننى ملهم، فقد إدركت إدراكا عمليا تاما ما معنى أن نقول خلق إبداع الطبيعة العضوية اللاوعية عبر تقنية الفنان السيكلوجية الواعية!!

فهذا يعنى أن على الآن أن أبذل سنوات طويلة من حياتى على صوغ تقنية سيكلوجية، وأن أعلم خلق تربة ملائمة لولادة الإلهام، وعندئذ سيأتى إلى من تلقاء نفسه.

فما أروع من منظورا وبالحا من سعادة عظيمة عندما يجد المرء ما يعيش فى صلبه ويعمل!

كنت أحاكم الأمر على هذه الصورة وأنا أحيط عنى بلفاعى فى قاعة المدخل.

وإذا بأركادى نيكولا يفتش يظهر لى فحأة، مثلما طهر لى فى تلك المرة دون أن نعرف من أين، بيد أنه هذه المرة لم يلكزنى فى حاصرته بل على العكس من ذلك. إذ تملكت أنا برقبته، ورحت أقله عنف ولقد دهل أركادى نيكولا يفتش من ذلك وسألى عن سب اندفاعى هذا.

قلت له:

- لقد جعلتني أذكر أن سر فننا يكمن في مراعاة قوانين الطبيعة الحسنة مراعاة دقيقة.

وإني لأنصح بدراستها دراسة مستفيضة ومعمقة كما أنصح أن التزم بها التزاماً صارماً، لأنها هي القادرة وحدها على أن تشير إلى طرق الإبداع والفن الصحيح. وإني أعاذك جلي أن أبذل جهدي كله دونما كلل، وبشكل منتظم، كيما أصوغ تقنية سيكلولوجية تساعدني في خلق الثروة الملائمة لعمل اللاوعي، فالمهم بالنسبة إلي هو أن يكون إبداعي ملهما.

وتذكر أركادي نيكولايفتش باتداعي هذا، فقادني جاني وأمسك يدي وأبقاها طويلاً بين يديه ثم قال:

- يسمني أن أسمع منك هذه الوعود، ولكنها تثير في نفسي الخوف.
وسألت مستفهما.

- ولم الخوف؟

- لقد غاب أمل الكثيرين. فانا أعمل في المسرح منذ زمن بعيد، ولقد عرجت مئات من الطلاب. ولكني لا أستطيع أن أحضر إلا بعضاً من هؤلاء التلاميذ الحقيقيين الذين يدركون جوهر ما وهبته حياتي.

- وما السبب في أن خدعهم قليل إلى هذا الحد؟

- لأنه ليس جميعهم كانوا يملكون الإرادة، والمثابرة على صوغ أنفسهم بما يتلاءم ومتطلبات الفن الأصيل. لا يكفي أن نعرف «المنهج»، بل يجب أن نكون قادرين ومقتدرين في هذا الصدد. ومن أجل ذلك لابد من التدريب اليومي المنتظم، والمران المستمر طوال مسيرتنا الفنية.

وكما أن الصغارين الصوتية للمغني، وتمايز الرقص ضرورية للراقصين، كذلك لابد للفنانين المسرحيين من مران وتدريب متواصل وفق ما يتطلبه «المنهج» فإذا كانت رغبتك قوية في أن تكون فناناً، فقم بهذا العمل في الحياة، واعرف طبيعتك، ثم عودها على النظام، ولا شيء يمنع بعد ذلك من أن تكون فناناً عظيماً إذا ما توافرت لديك الموهبة.

الفهرس

٣	تنويه
٥	مقدمة المترجم
٣٥	الإهداء
٣٧	مقدمة
٤٢	توطئة
٤٣	١ - الهواية السطحية
٥٩	٢ - الفن المسرحي والصنعة المسرحية
٨٩	٣ - الفعل - كلمة ولوه الظروف (المقترحة)
١٢٣	٤ - الخيال
١٦١	٥ - الانتباه المسرحي
٢٠٧	٦ - تحرير العضلات
٢٢٩	٧ - الوحدات والمهمات
٢٥٥	٨ - الإحساس بالصلق والأيمان
٣١٥	٩ - الذاكرة الانفعالية
٣٦١	١٠ - الاتصال
٤٠٣	١١ - التكيف وعناصر الفنان وخصائصه وقدراته، ومواهبه الأخرى
٤٢٥	١٢ - محرركات الحياة السيكولوجية
٤٣٩	١٣ - خط الحياة السيكولوجية
٤٥٣	١٤ - حالة الإحساس والمسرحية الداخلية
٤٧١	١٥ - المهمة العليا - خط الفعل المتصل
٤٩٣	١٦ - اللاوعي في حالة الإحساس المسرحية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٢٨٤ / ١٩٩٧

ISBN 977 - 01 - 5191 - 2

• حين تتلفد محركات الحياة السيكلوجية (العقل والشعور والإرادة) في المسرحية والدور تتلقى منها بذوراً توقظ فيها سعيها إبداعيا، فتتجه حاملة هذه البذور وفق خط السعى الذي يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسعات عناصر جهازه الإبداعى كله، ليولد خط جديد ينطوى على عناصر المسرحية والفنان معا، ويرى «ستانيسلافسكى» أن خط السعى هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أى خط فعل متصل) إلا بعد اتضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخط المؤلف والتي تصبح فى الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

يقول (ستانيسلافسكى): «كلما دقت عمليات الشعور تطلبت وضوحا ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها».

لذا يتحتم علينا أن تصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم ومن الرأس حتى أخمص القدمين وأن نكيّفهما وفق متطلبات فننا.